فاطمة المحسن

سعدي يوسف
النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث



المدى

سعدي يوسف

النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث

فاطمة المحسن

سعدي يوسف

النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث





منشورات




اسم المؤلف : فاطمة المحسن
عنوان الكتاب : سعدي يوسف : النبرة الخافتة
في الشعر العربي الحديث
الناشر : دار المدى للثقافة والنشر
الطبعة الأولى : سنة ٢٠٠٠

دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٢٧٧٦٨٦٤ - ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩
بيروت - لبنان صندوق بريد : ٣١٨١ - ١١ فاكس : ٤٢٦٢٥٢ - ٩٦١١

Al Mada : Publishing Company F.K.A.
Nicosia - Cyprus , P.O.Box . : 7025
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 . Tel: 7776864 , Fax: 7773992
P.O. Box : 11 - 3181 , Beirut - Lebanon, Fax : 9611- 426252
E-mail:al-madahouse @ net.sy : البريد الإلكتروني

سعدي يوسف : إعادة قراءة

أن أردنا أن نجد ما لسعدي يوسف من موقع مؤثر في الحركة الشعرية العربية ، فلدينا مجموعة من الاشارات ، ليست شهرته أدلها . فسعدي يوسف كسب هذه الشهرة عربيا في وقت متأخر ، وبقي بعيدا عن أن يوصف بالشاعر الجماهيري أو الشاعر الذي يعد بين الكبار من الشعراء . الا عند مواطنيه العراقيين . كما بقي بمنأى عن المعاينة النقدية . وكانت الدراسات وما زالت أقل مما يستحقه شعره من تمحيص وتأمل ومكانة . وان حذفنا من تاريخه مجموعاته الاخيرة التي أستمر على أصدارها في التسعينات . فسنجد أن دورة سعدي يوسف أكتملت منتصف الثمانينات صوتا نقل الريادة فيما يسمى مصطلحا الشعر الحر . الى أفق مفتوح جدد الكثير من متعارفاتها . ولعل من بين أسباب أنزواء أسم سعدي يوسف وقلة الالتفات الى قيمة شعره . طريقة تقديمه نفسه . وهي أن اردنا الدقة جزء من أداء في الحياة وفي الشعر معا ، فقصيدته بأفضل أمثلتها . تخلو من النبرة الخطابية أو القدرة على إحداث التأثير المباغت لغير متذوقي الشعر .

صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة ، يجمع بين تراث تمثل روح العاطفة المحلية التي أججت عنفوانها قصائد السياب . وبين أمتصاص هذه العاطفة في نكوص الى الداخل ينزع عنها ثقل رنينها العالي . وفي مراحله الاكثر خصبا

: السبعينات والثمانينات كان يجد بأستمرار من يأخذ مستمعيه بعيدا عنه . فالمشهد الشعري يتقاسمه في العادة نجوم الخطابة وأن أختلفت مناهجهم . في وقت كان هذا الشاعر يؤسس لمنطق صفاء الشعر أو أستخلاص شعريته من كل مايحف بها من تراث الاستماع .

ظهر سعدي يوسف كشاعر لافت في العراق . مرحلة الستينات الصخابة وأن كتب الشعر وأصدر الدواوين في وقت ابكر ، ولكنه بقي من شعراء الظل الى نهاية الخمسينات . أو كان يحسب من الشعراء الشباب الذين ذكر منهم يوسف الصائغ في كتابه عن الشعر الحر في العراق ثمانية عشر أسما . بينهم كاظم جواد وشفيق الكمالي ويوسف الصائغ ولميعة عباس عمارة وشاذل طاقة ورشدي العامل وعلي الحلي ومحمد جميل شلش وغيرهم[١] . على هذا يصنف سعدي ضمن الجيل الذي لحق رواد قصيدة التفعيلة التي أوشكت منذ منتصف الستينات على الضمور والانحسار مقابل موجة جديدة ظهرت الى العيان بقوة وحضور أستثنائي . متمثلة بصوت أدونيس وقصيدة النثر . هذه القصيدة التي كانت تتجه في منحيين لايلتقيان ضمن القياس المعياري للذائقة الشعرية . وهما شعر أنسي الحاج وشعر الماغوط .أما في العراق فقد رافقت ظهور الموجة الستينية دعوات الى التخلي عن الشعر الحر الذي وصل الى مأزقه الحقيقي بموت السياب وتوقف الملائكة عن مشروعها . بل أرتدادها عنه . ومع أننا في الاطار العام يمكن أن ندرك أنبعاثا جديدا لقصيدة عبد الوهاب البياتي بعد أن اصدر نهاية الستينات والسبعينات مجاميع شعرية عدت أضافة حقيقية الى منهجه الاول . كما أن مرحلة بلند الحيدري اللبنانية كانت تبدو أختبارا يبرهن من خلاله استمرار تطوير تجاربه الحوارية في الشعر . الا أن كل المشهد الشعري العراقي بدا كانه غير قادر على مواجهة موجة الحداثة التي أقبلت

رياحها مقتلعة طمأنينة الجذور التي زرعتها قصيدة الشعرالحر في العراق .

تعرض شعر سعدي يوسف لنقد جيل الستينات العراقي لاعتبارات كثيرة من بينها أنه كان يمثل من حيث المنهج والاسلوب إستطرادا في مسيرة الشعر الحر وليس ثورة عليه . كما أن منطلقات سعدي يوسف الفكرية . وهي محرك أساس في كل عمله . بقيت عند مواقعها الاولى . وبدت كما لو انها أستمرارأو مراوحة عند المواقع الفكرية التي انطلق منها السياب والبياتي . وتلك الدواعي والحجج لاتجانب الحقيقة كثيرا . فالدرس الادبي الذي ارتكز عليه هذا الشاعر كان ينطلق من حافز تطوير قصيدة الشعر الحر وليس نقضها أو تجاوزها في تضاد مع الاصول . بل كان يهدف في عمله الى إعادة تأهيل هذه القصيدة بأشباع منجزها الجمالي .

مات السياب في العام ١٩٦٤ وكان شعره يقرأ صحبة ثلاثة منافسين . واستوى شعر سعدي يوسف دون منافس يذكر في العراق نهاية السبعينات . وكان الشعر الستيني في العراق يتحرك في ميدان اخر له جمهوره الخاص ومريدوه ونجومه وأبطاله . وكان منشغلا بحداثة أقبلت بقوة عبر أسماء كثيرة . ولكن ماسكي زمامها باتجاه مسراها الغربي الاوضح اثنان هما فاضل العزاوي وسركون بولص . ولم يكتب بقية هذا الجيل الا في إطارتطوير ممكنات التجربة السابقة ومن بينهم حسب الشيخ جعفر وسامي مهدي وفوزي كريم . تبلور الموقف عن طغيان الموجة الشابة التي كانت تنظر الى الماضي بغضب . وبقي بعض شعرائها الى اليوم قليلي الايمان بأهمية شعر الريادة وقصيدة السياب التي رأوا فيها رومانسية ريفية لاتتفق ومقام الشعر الجديد . بيد أن هذه الرومانسية الريفية أو العاطفية أو الغنائية أو الميلودرامية . ويمكن استخدام كل هذه الصفات مجتمعة لتحديد جانب من جوانب شعر السياب . هي التي انطلق منها سعدي يوسف ابن بلدة السياب وحامل بعض سماته

الروحية مع اختلاف في نبرة صوته وخلو شعره منأامتداد وتشعب قصيدة السياب وأيقاعها العالي المحتدم .

بين الشعراء الستينيين من عد من المجددين المحافظين الذين بقوا على عهدهم في الاخذ بمناخات القصيدة الخمسينية عاطفة وايقاعا . بيد أن سعدي يوسف بدأ يتميز من مشاريع هؤلاء ومن مجايليه بشغل مثابر استغرق مدة طويلة . وارتكز على اختبارات اللغة والتعبير عن الاهواء الروحية بطريقة ابلاغ جديدة . توضحت منتصف السبعينات في نظام كتابي يقوم على التنافذ بين الواقع الملموس ببعض راهنياته السوسيولوجية وبنيته النفسية وصراعاته الزمنية . والعمل على موضعة الذات ضمن هذا الواقع في زوايا الرصد الصغيرة . أي في الموقع الذي يبعده عن صوت المبلغ والرائي . مستخدما كل ممكنات البساطة موقفا فنيا ومزاجا سايكولوجيا ومن بين صيغها الاختزال وتصفية الكلام من الغلو والمبالغة . وهو في اتجاهه هذا يبحث عن قيمة تفصيلية في جزء من مشهد معزول ومصغر ضمن مظهر اشاري يخلق له بؤرا خاصة للمتابعة . على هذا ابتعد سعدي يوسف في حقبة زمنية حاسمة (١٩٦٠ - ١٩٨٠) عن قصيدة الأفكار والرؤى الميتافيزيقية التي ترى في الشاعر كاهنا ومبشرا . كما نأى عن أستخدام الاسطورة ولم ترد لديه الا بعض أسماء أبطالها في قصائد محدودة . اشارات عيانية الى تجربة يومية . وابتعد عن خطاب البطولة في لغة الشعر . فلم يكن مبلغا أو رائيا ولا ممجدا لأرادات كلية . حتى الوطن لايظهر لديه الا بأناسه وأماكنه اليومية وشؤونه العادية .

وليس بمقدورنا أن نفصل مشروع سعدي يوسف عن خياراته الفكرية . ولكننا لايمكن أن نحصره في اطاره الجمالي ضمن هذه الزاوية المحددة . فسعدي يوسف أرتبط بالماركسية معتقدا في وقت مبكر من شبابه وكانت مضامين شعره اجتماعية سياسية في الغالب . بيد أن من التبسيط بمكان أن

نعد شعره ناتجا أيديولوجيا خالصا . فشخصيته الادبية تشكلت في مسار ظرفي بدا اعتناق الماركسية فيه نتيجة منطقية لخيار له جاذبية خاصة بين المثقفين العراقيين المتطلعين الى آمال بدت عالميا دانية القطوف . الطابع التنبؤي الذي أخذ بجماع العاطفة الثقافية العراقية ابان الاربعينات والخمسينات ، جعل جيل سعدي يوسف يؤمن بتواشج فكرة الثورة في الادب وفي السياسة . ولعل تكوينه الاول حيث نشأ في عائلة فقيرة تسكن شريط قرى البصرة المحصورة بين غابات النخيل وضفاف شط العرب ، يجعلنا نقترب أكثر من فكرة اكتشاف تاثير الفكر الماركسي في الثقافة العراقية .

في مطلع تكون وعيه الاول يتذكر سعدي يوسف أنه تسلم منشورا شيوعيا من السياب . وكان ذلك أول استرجاعاته عن أبن مدينته . بل قريبه الذي أضحى مثال المثقف الريفي الذي ارتقى من الهامش الى المقام الاول . شاعرا بارزا وقائدا طلابيا مشهورا . وكأنه اختصربذلك تاريخا لأبناء الفقراء الذين أتيحت لهم فرصة المشاركة أول مرة في صنع أحداث وطن جديد . كان العراق في العهد الملكي تتقاسمه سلطة الوجهاء وباشوات العسكر العثماني والاقطاع . وكان الوهم الاول الذي تركب على ثقافة تلك المرحلة ، ينطلق من متخيلها الذي يرى في الكتابة وعيا جماعيا مضمرا قادرا على تطوير النزعة المأساوية الى فعل جماهيري تحريضي . فكانت حصة الجيل الفقير من المثقفين العراقيين الذين اعتنقوا الماركسية مزيدا من الفقر والسجون والتشرد . في حين بقي أبناء الذوات حتى من حملة الفكر ذاته ، بمنجى من الارتطامات التراجيدية الكبرى . وكانت البصرة ميناء ومعبرا للجيش البريطاني تحوي أكبر التجمعات العمالية في عراق الاربعينات و الخمسينات . وكان فلاحو المواسم يشكلون النسبة الاكبر بين المشتغلين في أكبر غابة نخيل في العالم . وكانت الامية أحد أهم معالم الحياة الشحيحة لقرى

حزام الفقر الذي يحيط بالبصرة . تلك الاماكن التي يسحقها الظلم الاقطاعي وتتوطن فيها الامراض والفاقة . وكما جلب قادة الجيش البريطاني معهم نية التوطن والاحتلال ، جلب جنودهم ونظراؤهم من الهنود مبدأ التمرد على السيطرة والاستعمار . فكانت الماركسية المعبر الذي اجتازت فيه الفكرة البحر منذ العشرينات . لتحط الرحال في البصرة وتنطلق فكرة وتجمعات ثقافية من بغداد . وحزبا سريا من الجنوب الى بقية انحاء العراق . هذه الفكرة صاغت الاعتقاد لدى مثقفي تلك المرحلة من معتنقيها بقدرة تقريب المسافة بين الثقافة العالمية وثقافة البلدان المتخلفة . وهي التي عززت ثقة تلك الفئة المثقفة بنفسها وبقدرتها على المضي ابداعيا الى مديات خلق حركة جديدة في الادب . وكان من المنطقي والحالة هذه أن تصبح الماركسية من بين اكثر الافكار التي نمت تحت ظلاها النزعة التبشيرية : فمقابل التشاؤم الذي يحدد وجهة نظر الادب من الواقع الراهن . تشكلت لدى هؤلاء الادباء ثقة قوية بالمستقبل . ولعل من المفيد هنا أن نتذكر أن قصيدة سعدي يوسف مرت بأطياف من التغيرات التي جعلت من شاعر مثله ينتقل من موقع الى أخر في صيغة استخدامه لأدواته المفهومية التي بقيت ثابتة من حيث الجوهر . ولكنها متغيرة في موقع رصدها الاشياء .

ويمكننا أن نتلمس المنظورات المتنوعة التي مرت بها زوايا الرصد في قصيدته وفق تغيرات القيم العامة والافكار . ومن خلالها نستطيع رصد الاحتفاء بيوتوبيا الزمن المرتقب في قصائده الاولى مع انها لاتخلو من التشاؤم . وكان النهر الذي (سيخرج من قرى الوطن الى الدنيا الكبيرة) على حد تعبيره . رمزا يقينيا يملأ قصائده عنفوانا . ولكنه لم يبلغ حتى في هذه المرحلة حماسة خطابية . وظلت نبرته منكسرة لانها تنتقي الشخصيات المدحورة من البشر وتوثق الاحداث اليومية الحزينة . كانت نصوصه تحفل

بالطابع الميلودرامي العاطفي مثلما الحال مع قصيدة مرحلته ، بيد انها لم ترق الى قدرة نص السياب آنذاك على تحويل الميلودراما الى زخم التراجيديات التي تهز الوجدان . لعل الذي بدأ به سعدي يوسف نهاية الخمسينات من تمايز بهذا الشكل أو ذاك من القصيدة الثورية الحماسية يتمثل برصده حالات انسانية غير مغتربة عن محيطها . ان استخدامه العاطفة الذاتية وفن البداهة في التقاط ما يمكن ان نسميه مجازا الحالات غير الشعرية . جعلت من قصائده اقرب الى الرسائل الشخصية في حميميتها . ولكن عودة الى تلك المرحلة تكشف عيوب شعره اللاحق التي برز في جانب منها غنائية مسرفة سرعان ماستطاع ان يتخطاها الى رحاب اوسع بعد ان غادر بلده منتصف الستينات ليعيد النظر في مجمل شعره .

لعل قصيدة سعدي يوسف تمثل نموذجا يشير الى قدرة الشعر على تطوير أدواته خارج حدود حاضنته الاجتماعية الاولى . فأغلب النصوص الناجحة التي كتبها هذا الشاعربعد عودته الى العراق مطلع السبعينات ، كانت تعتمد على ما اكتسبه من تجارب ومعارف في الغربة . ولم يكن بمقدور موهبته ان تعمل على انضاج تلك التجارب وتمثلها شعريا . لولا تطور احساسه بفكرة الوطن ـ المستقر . حالة ميتافيزيقية أصبحت توجه مداركه . طوال تجاربه الشعرية اللاحقة سواء في العراق أو خارجه كانت لعبة الظهور والخفاء في فكرة الوجود المكاني سواء كان على هيئة وطن أو أوطان بديلة ، تشكل أحد أهم مصادر الهامه . لأن فكرة المنفى بصفته عقابا سياسيا أو موقفا أحتجاجيا أضحت لديه في المحصلة . حالة أنطولوجية يعيها الشاعر ويعمل على توظيفها كصيغة أستعارية في مسرى شغله . فالمكان ـ المستقر أضحى لديه ذا أبعاد متعددة . ومن بين بعده الاوضح عدم قدرته على الثبات في ذات الشاعر المرتحلة واقعيا وشعريا في الازمنة والامكنة . ان لفي أعماقه

ما يمكن أن نسميه عقدة الغجري في علاقته مع المحيط ، وهذه الصفة التي تتبدى في روح قصيدته المتشاكلة مع المكان ، تدلنا على الاضطراب الكبير في علاقته مع المستقر . على هذا يظهر انعدام التوازن في شخصية هذا الشاعر القلق على هيئة ارتباك روحي تشي به قصيدته ، وهذا الارتباك أحد اهم روافد بقاء شعره خارج اعتبارات الصيغ المنبرية في كتابة القصيدة ان صح التعبير . انه غير مشغول بفكرة لمن يقدم نفسه ومن جمهوره وهل هم كثرة ام قلة ؟ . فهو قدم قصائد تجريبية لاقيمة لها ، وهي مجرد انطباعات توحي بضعفه . ولكنه لايخاف من هذا الضعف لأن بنيان نصه الناجح يقوم على هذه العاطفة أصلا . فهو غير معني بالمعمار الفخم في نصه ولا بعوامل القوة والعظمة المتعارف عليها في الشعر العربي تلك التي تخلب لب السامع بشمولية الحقائق السامية والكشوفات الجليلة ، انه يبحث عن العارض والجزئي لكي يوظفه في مسرى شعره .

أسس سعدي يوسف ما يشبه الطريقة في كتابة الشعر قلده فيها الكثير من الشعراء العراقيين ، لغة وعوالم وأفكارا ، وامتد تأثيره الى البلدان العربية ولاسيما بين الشعراء الفلسطينيين نهاية السبعينات . ونجد هذا التأثير في قصيدة محمود درويش قبل أن ينشغل بمشروعه الذي اكتمل لاحقا بمطولاته المعروفة . وتعتبر سلمى الخضراء الجيوسي سعدي يوسف أكبر (عراب) لشعر الثمانينات العربي ، وترى في موسوعتها عن الادب الفلسطيني المعاصر ان أعماله هي التي ارست أقوى الاسس للتجربة الحداثية في أيامنا هذه[٢] . لأن شعره كما تقول :«يخلو بشكل رائع من الميوعة العاطفية والعنتريات بما فيها من مزج واضح بين البساطة و(الحذلقة) ، وبين الوضوح والغموض ، وبين الصورة المبتكرة واللغة البسيطة ، والغضب المكبوت مع نبرة الشاعر الحداثي الخفيضة . »[٣]

أضحت طريقة سعدي في اختيار الوسط الحسي اوالاشياء القريبة التناول ، مواضيع لاختبارات النزعة الروحية في نصه . بمثابة المعبر المفضي الى انتشال القصيدة (الملتزمة) من خطابيتها السابقة وكلاسيكية تصورها عن الالتزام الشعري . ذاك الذي كان يعني في السابق الاهتمام بالقضايا السياسية الكبرى وتصارع الافكار . انه يقف بين الرومانتيكية في نزوعها الذاتي الى تصوير الاشياء خارج موضوعيتها ، و الكلاسيكية في تطلعها الى موضعة الذات في شكل محدد واقعي مرني . فنزعته التصويرية الحسية ـ في الغالب ـ تحاول التقدم في تنظيم خطوتها من الصيغ الدنيا للتعبير عن الذات الفنية الى الصيغ الروحية العليا . يمسك الشاعر زمام تنظيم مادته على أساس قدرة صورته على التحول الى رموز وعلامات ، وبما تمثله في الوقت عينه من تفاصيل واقعية يومية مرصودة من زواياها الصغيرة . ولعل شغله يعيد الاعتبار الى محاولات القصيدة الساذجة مطلع القرن العشرين تقريب الشعر من الحياة عبر التغني بالسيكارة والبساط وفنجان الشاي والحكايات الاخوانية ، تلك التي سبقت نزعة احياء التراث كما عبرت عنها خطابات الزهاوي والرصافي الشعرية و قصيدة الجواهري في عز أكتمالها .

بدأ هذا الشاعر من حيث انتهى مشروع بلند الحيدري في التعارض مع الفصاحة الثورية والعنفوان في قصيدة السياب والبياتي ، وطور مشروعه في التوصل الى قصيدة تتطلع الى التخلص من القيم الصوتية التي تسكن الشكل الصوري للكلمة . انه غير معني بتقديم صورة جارحة و قوية ولا طرح مضامين فكرية على جانب كبير من الاهمية . فاللغة لديه كيفت نفسها للعمل على حوافي الكلام الشعري في منطقة تقرب من النثر ولكنها تتميز برشاقتها وشعرية الالماح فيها .

سعدي يوسف قصاص ذكريات لايكف عن سرد التماعات الالوان

والحوادث في طفولته البعيدة وفي مكانه الاول المأهول بالظلال والالوان . متقربا من روح البراءة والايام الطيبة التي افتقدها في حله وترحاله . وهذا النوع من العودة يعزز لديه لغة المشاعر لا الافكار .

هل كان شعر سعدي يوسف يحمل سمة الحداثة في مساره العام قياسا على شعر السياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري ؟ لعل من باب أولى أن نفهم أن موجة الريادة لم تكن مجرد فاصلة بين صيغ التجديد الشعري العربي بل كانت نهضة جمالية قلبت تضاريس الشعر العربي منذ امريء القيس حتى القرن العشرين . فهي لم تكن مجرد ثورة شكلية استغنت عن عمود الشعر وغيرت من موازينه . بل وضعت أسسا جديدة في ترتيب الصلة بين وعي الشاعر والعالم واختطت طريقا في القيم الشعرية والتفكير الجمالي تختلف جذرياً عن السابق . وهي التي تنطبق عليها تسمية الحداثة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى . هذه التسمية التي يتردد المهتمون بالشأن الشعري في اطلاقها على الموجات الشعرية التي تتعاقب الا بقياس منجزها وتأثيره في أجيال محددة . وتقاس الحداثة بما يمكن أن نسميه الانقطاع وهو مصطلح يرتبط بالتجاوز . تجاوز الصيغ القديمة في القول . وفي الظن ان سعدي يوسف كان ينتمي الى تيار الحداثة في قصيدة الشعر الحر غير انه لم يكن من صناع مرحلته الريادية . وهو في كل الاحوال يبدو شخصية شعرية محيرة في علاقته مع حركة الحداثة في العراق . لأنه أبتدأ من حيث انتهى منه الشعر العراقي الطليعي

فمشروعه يقوم في جانب أساس منه على اشباع الميول الرومانسية التي بدات تعيق تطور القصيدة الحديثة نهاية الخمسينات .

اختزلت حركة الشعر الحر عند أنبثاقها تدرجين في التطور : المرحلة الرومانسية وما يفترض ان يأتي بعدها . فليس هناك من توسط واضح في

الحركة الشعرية في العراق بين الكلاسيكية وشعر مرحلة الاحياء وحركة الشعر الحر الذي يفترض ان تكون الثورة الرومانسية المهاد الاساسي لها . لذا كانت بدايات السياب والملائكة والحيدري والبياتي كأنما هي التعويض عن غياب المرحلة الرومانسية في حياة الشعر العراقي . وبقيت آثار هذه النزعة عالقة بشعر رواد قصيدة الشعر الحر الى مراحل متاخرة . وبكلمة أخرى لم تأخذ الرومانسية كما هي الحال في مصر ولبنان . دورها في تقويض الاسس الجمالية للحقبة الكلاسيكية في العراق . غير أنها بقيت تشكل ضمن حركة الشعر الحر . العصب الدافع لتيار التجديد الذي استهلك ذاته في حركة تبدل سريعة لم تتجاوز العقد من الزمن .

كان مشروع سعدي يوسف حذرا متوجسا من الخبرة الجاهزة في التجربة الشعرية . تلك التي تتلبس طابع التأثر الصاعق بموجات التجديد الغربية . وكانت النزعة الغنائية الرومانسية تعزز لديه الصلة بالواقع . وحين تطور مشروعه تخفف من عاطفية تلك النزعة ولكنها بقيت ترافق قصيدته . وان اخذنا أمر التجديد على انه تجاوز للتقنيات المتداولة فان سعدي يوسف لايحسب على الحداثيين العرب . ولكن شعره كان المعادل العقلاني للتجديد المندفع . وهو افاد من اندفاعة القصيدة الطليعية ـ الستينية اللبنانية و العراقية على وجه التحديد ـ في علاقتها اللاعقلانية باللغة فكان مشروعه متواضعا . يحاول ان يشتغل على اللغة كناقلة للمشاعر . أو لكونها تعبيرا مباشرا نظيفا متخففا من تطلبات البلاغة الجديدة . وهي التي ستفضي به الى معابره الروحية وتشوفاته الجمالية . تلك المناطق الخبيئة في النفس واحوالها المتغيرة التي تتحرك لغته بين فيئها الحميمي . لم يكن سعدي يوسف شاعرا ميتافيزيقيا . بيد ان شفافية عوالمه تربطها بعالم روحي يتحرك على حواف تلك العوالم الواقعية التي يكتب عنها .

لعله يفسر شغله افضل منا حين يقول : «النص الشعري يطمح اليأضاءة حالة . حالة معتمة . او مبهمة . لكن هذه الاضاءة ليست باهرة . بحيث تخرج الحالة تماما من عتمتها . لتغمرها بالضوء .

النص الشعري يمس الاشياء . بأنامل مرهفة . انه يوميء . ولا يوجه . وفي النص انصات . محاولة فعلية للانصات . لكنه الانصات الى المبهم . الى الاصوات غير المسموعة»(٤) .

١ ـ يوسف الصائغ ـ الشعر الحر في العراق يشأته حتى عام ١٩٥٨ ـ مطبعة الأديب ـ بغداد ١٩٧٨ ـ ص ٥٣ .

٢ ـ د . سلمى الخضراء الجيوسي ـ موسوعة الأدبالفلسطيني المعاصر المجلد الأول ـ المؤسسة العربية للدراسات والمشر ١٩٩٧ ص ٨٢ .

٣ المصدر ذاته ـ ص ٨٢ .

٤ ـ سعدي يوسف ـ خطوات الكنغر ـ دار المدى ١٩٩٧ ـ ص ١٧٠ .

توطئة:
مرحلة وشاعر

ماذا يمثل نص سعدي يوسف ضمن مقاييس حقبته . وكيف يمكن أن نشخص ميزاته من خلال حركة الاستقطاب والتجاذب بين التيارات والاتجاهات الشعرية المختلفة في العراق وخارجه ؟

في المحتمل الزمني يبدو وكأنه تطور متواريا خلف مرحلتين مهمتين في التاريخ الشعري العربي الحديث : زمن أوشكت فيه قصيدة الشعر الحر في العراق على اكمال دورتها . وزمن تقدمت فيه الموجة الجديدة متمثلة بمجلة (شعر) ومنظريها يوسف الخال وأدونيس . ثم قصيدة النثر بنقيضيها المؤثرين : أنسي الحاج ومحمد الماغوط . وكان البياتي يمضي في استكمال مشروعه مخلفا حصادا وفيرا من الدراسات النقدية التي توجته في مقدمة معاصريه . في وقت برز فيه صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ممثلين للتيارات الحديثة في مصر .

لعل سمات شعر البياتي بتضاريسه المكشوفة المطواعة . وطريقة توظيفه الافكار والقراءات داخل نصه . ووضوح تجربته صوتا قويا ضمن التيار الريادي في الشعر العراقي . جعلته موضع اهتمام نقدي عربي لاسيما في مصر . و ما مكث البياتي فيها طويلا ولكنه ترك أثرا واضحا في الشعر المصري حينذاك . وبين تلك الاعتبارات ، بقي على حال مختلف في العراق .

فبسبب بعاده عن وطنه وكثرة منافسيه الذين يتفقون على الانتقاص منه مهما أختلفوا في الرأي السياسي أو الجمالي . لم يستطع ان يترك في شعر الستينات العراقي ذلك الاثر البين . وان كانت بعض قصائد هذه المرحلة تحفل بما تحفل به قصيدة البياتي من تقريرية وعنفوان في خطابها الثوري . بيد أنه ظل متلمسا دربه نحو التوحد مع مفهوم ما يسمى بقصيدة الافكار . الملتزمة بطيف من المفاهيم والتصورات التي تلتقي عند معابرها اشارات ماركسية وصوفية ووجودية . مرورا بما طرحته بعض القراءات المعاصرة من نتف في مرويات التراث . مشبعا تجارب الاقنعة والحواريات في شعره . ويورد الناقد محي الدين صبحي في كتابه (الرؤيا في شعر البياتي) مايزيد على ٢٠ شخصية تاريخية ومعاصرة استخدمها البياتي أقنعة في نصوصه[١] ، وهي تشكل في المحصلة موقفا بلاغيا لايخص الشاعر وحده . بل يشير الى مرحلة شعرية في تشوفها الجمالي . وطريقة تعاطيها مع الافكار . وأيا كانت الاساليب والمستويات التي استخدم فيها أدونيس أو صلاح عبد الصبور او البياتي أو من عداهما من الشعراء الشخصيات التاريخية كأقنعة وشواهد ورموز . فان من المناسب أن ننتبه إلى جانب من طرائق تعبير تلك المرحلة . وسيدلنا البياتي ذاته على الفكرة التي تكمن وراء أستخدامه الشخصية التاريخية قناعا : «القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه . متجردا من ذاتيته . أي أن الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته . وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية الذي تردى أكثر الشعر اليها »[٢] أما الكيفية التي يسوق فيها استخدام تلك الشخصيات فيشرحها مستطردا «حاولت أن أقدم (البطل النموذجي) في عصرنا هذا . وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأنا أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها . وأن أعبر عن النهائي واللانهائي . وعن المحنة

الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون . ولذلك اكتسبت هذه القصائد . هذا البعد الجديد . الذي يجعلها تولد من جديد . كلما تقادم بها العهد . »[٣] سنجد في قراءاتنا لمجمل شعر المرحلة على اختلاف اتجاهاته تلك المفاصل المهمة في قول البياتي وهي كالتالي : ١ ـ السعي الى الخروج عن الغنائية والرومانسية . ٢ ـ تقديم البطل النموذجي ٣ ـ الموقف النموذجي او البطولي أوما يسميه البياتي ـ النهائي ـ الذي يمثله هذا البطل . وسنجد أن هذا الشعر في وجه من وجوهه هو محاولة للأقتراب من مسرحة الشعر أوسجال الاصوات . الذي ظن الشعراء انه اللقيا الجديدة للتعويض عن محدودية مشهد القصيدة الغنائية . يتحرك الفعل في هذا النوع من القصيدة في عودة الى الماضي وفي حلول في الحاضر . ويتطلب البرهنة على ان الشاعر ليس هو فاعل الاحداث التي يرويها . حسب مفهوم ارسطو في الخطابة . اي انه يعتمد على الصناعة (الفن) ويقوم في بيان ان الفعل وقع . أو أنه من نوع خاص . أو ذو أهمية خاصة لأن الذي يرويه يمثله على مسرح موهوم . وكلما كانت الشخصية بطولية في نموذجها تصبح أفكارها أكثر سموا . وهنا تصبح فصاحة الكبرياء في منطوقها اللغوي والنفسي اهم سمات هذا الشعر .

والسعي الى الخروج من الرومانسية والغنائية لايتحقق الا بنظم القصيدة الدرامية . حسب التصور النقدي الغربي الذي طرحه اليوت في مقاله المعروف عن الشعر والدراما ١٩٥٠ مؤكدا ان التخلي عن الصوت الواحد في القصيدة لصالح تعدد الاصوات يفتح نافذة بين المسرح والمتلقي«يستطيع الجمهور في هذه القصيدة ان يقول لنفسه انا استطيع ان اتكلم ايضا»[٤] . عبر صوت الكورس وتوظيف الميثولوجيا اوالتاريخ داخل الشعر المرسل حسبما يشير اليوت . يحسن الشاعر الوصول الى فهم أفضل للحياة

المعاصرة. لعل هذا القول واطيافه الذي كتبه رواد حداثة مطلع هذا القرن الشعرية، ترك أثرا بينا في النقد والشعر العربي. فكانت النتيجة في الغالب، محاولات متكررة لكتابة الدراما الشعرية المصغرة التي لاتمت بصلة الى الدراما الحقيقية. تلك التي تصبح كالتمارين التي لابد ان يخوضها الشاعر وصولا الى القصيدة التي يتطلع الى تحقيقها. وسنجد معظم الشعراء بمن فيهم سعدي يوسف متورطين في هذا اللون الشعري. مع أنه من أكثر النصوص التي لايكترث بها الجمهور في المجاميع الشعرية. ان التنكر للغنائية والرومانسية ، محض تصور ينطلق من فهم مبسط لهذين المفهومين اللذين يصعب فصل الشعر العربي عنهما، ولكن اعادة صيغاتهما على نحو مختلف تبدو الاقرب الى ممكنات القصيدة الجديدة. ولعل تشخيص عز الدين اسماعيل للغنائية الجديدة التي سماها (الغنائية الفكرية)[٥] ما يقترب من حقيقة التحول في الشعر العربي منتصف الستينات والسبعينات، وسنكتشف أن تلك الميزة يحفل بها شعر أدونيس ، مع كل ما حاوله للخروج من النمطية الغنائية

بيد ان أدونيس ذاته تحدث عن غنائية الصيرورة والتحول في لحظة الابداع تلك التي تجرف التناقضات وتصهرها في بوتقة هدير واحد، مشيرا الى أن الغنائية في جانب منها واقعية (هذه الغنائية هي الواقعية الانسانية الكونية. وهي التعبير عن تحقق الانسان. الواحد والكل. الكون الصغير والكون الكبير. انها تتيح لنا ان نؤلف. فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي، اشكالا في الزمان وفق تموجات الايقاع واطرادها .)[٦] هذا المنظور الذي تجتمع فيه انطباعية النظرة وصورية الاسلوب. لايفضي بنا نحو بينة نظرية واضحة. تحسم امر الشعر. مع الغنائية والرومانسية المذمومتين في منطق الحداثة .

ولكنه يؤشر طبيعة التعاطي مع المفاهيم بما تحمله من قدرة على التلون بظلال التوالد اللغوي .

ترسخ مفهوم شعر الرؤية ويكتب (الرؤيا) لاحقا ، كمصطلح تردد على السنة النقاد والشعراء ، حتى غدا ظاهرة يقرأ على ضوئها كل النتاج الشعري سواء انطبقت عليه هذه التسمية أم لا . وكلمة الرؤية التي دلفت الى الشعر العربي من بوابة النص المهجري وقصيدة جبران خليل جبران ، غدت طريقة للنظر في الشعر ، حتى أن كتاب غالي شكري (شعرنا الحديث الى أين . ؟) يكاد يجعلها اللازمة التي تحدد نوع القصيدة الجديدة وجنسها ، عامية كانت أم فصيحة . بيد ان هذه التسمية تتخذ لديه معاني من أهمها المفهوم او المنهج [٧] في حين تصبح التسمية في مواقع اخرى ، موازية لكلمة Vision بالانكليزية التي تعني حلماً او تخيلاً أوبصيرة أو كشفاً وهو المعنى الصوفي لهذا المصطلح .

والى يومنا لايمكن أن نفتح كتابا نقديا من دون ان نجد هذه الكلمة تتقدم على كل المفاهيم والصيغ التي تقرأ وفق مقياسها أعمال كل الشعراء دون أستثناء . وفي انشغالات أدونيس المبكرة عن هذه الكلمة يقول باختصار في زمن الشعر : «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو انه رؤيا . والرؤيا ، نضعها . قفزة خارج المفاهيم القائمة . هي اذن ، تغيير في نظام الاشياء وفي نظام النظر اليها »[٨] غير أنها أضحت لاحقا وفق أدونيس تحمل دلالة كونية : «يقيم الشاعر الجديد القصيدة ـ الدفعة الكيانية ، القصيدة ـ الرؤيا الكونية . وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الاعماق في سريرة الانسان ودخيلائه . وتنمو افقيا ، في تحولات العالم . وهي لاتصدر مصادفة اوعن مزاج او وحي ، بل تصدر بدفعة واحدة ورؤيا واحدة ، وحدس واحد .»[٩] ولا يمكننا والحالة هذه ان نتصور أن أدونيس ينطلق من حاضنة التنظير الفرنسي للشعرفقط .

بل أن مبحثه في التصوف يجعل مصادره الشعرية تلتقي في مفترق يسم مستقبل الحداثة العربية الشعرية بميسمه . أدونيس الذي يبدو الحاديا في نظرته العامة ينطلق من موقف صوفي في مشكلة الحلول والتوحد بين الذات العليا والذات البشرية . وهو في زمانيته التي لاتقيم كبير وزن للانفعالات اليومية للشعر . يبحث عن تمثل للمفهوم الفكري والفلسفي مثل معلم وسائل ايضاحه الشعر .

كان الاتجاه النيتشوي في كتاباته يمجد الارادة الابداعية . وهي تتساوى مع ارادة القوة المطلقة . ووظيفتها الجمع بين الادراك ومادته وبين الذات المدركة . مقيما جسرا للتواصل بين هذه المكونات عبر منطق تصوفي . بيد ان تصوفه المفهومي يفصح عن تمرد في فكرة التوحد بين ذاتين الهية وبشرية أوبين الشعر والوحي . و في الجانب التطبيقي تبدو قصيدته (هذا هو أسمي) خير برهان على مجازاته اللغة القرانية في مسجوعها الترهيبي . وحسب محمد بنيس «تتحول أسماء الله الحسنى في هذه القصيدة الى اسم . وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض . أو المحو ، كما تعلن السلسة الاولى من النص»[١٠] .

ان جدارة الشعر لدى شاعر مثل ادونيس . لاتكتمل الا بثقافة تطل برأسها في صنعة لغوية متفردة . وفي بنية أيقاعية وصور تجاري الاعمال الخالدة . سفر التكوين . الايات القرانية . غوته . المتنبي .

شعره في منطوياته الاخرى يحوي مفهوما عن الشاعر يمكن ان يستبطن مختلف المسميات وصولا الى ما يضعه في المقام الاول موجها وداعيا وخالقا الوعي الاجتماعي . وسيؤثر هذا التصور في مرحلة من أكثر مراحل الشعر العربي الحديث انغمارا بالجدل وأصدار البيانات والمجلات التي أثارت الكثير من الاراء . وفي هذا السياق يتصدر الشعر النتاج المكتوب . ويصبح

الشعراء حسب ادونيس بناة عالم جديد : «تاسيس عالم واتجاه لاعهد لنا بهما ، من قبل . لهذا كان الشعر تخطيا يدفع الى التخطي . وهو اذن ، طاقة لاتغير الحياة وحسب ، وانما تزيد ، الى ذلك ، في نموها وغناها وفي دفعها الى الامام والى فوق»(١١) . وهنا علينا أن ندرك الانعطافة المهمة في موقف الشاعر الذي كان في الخمسينات يمثل نموذجين : الاول الذي يضع شعره في خدمة مجتمعه ، والاخر المغترب عن مجتمعه ومحيطه . فكرة أدونيس عن الشعر ودور الشاعر بطلا ، تصل الحالتين في حالة واحدة ان لم تتعال عليهما معا . وتتحقق عبر اعلاء مكانة الشعر بين الاجناس الادبية ، بل بين كل الانواع الكتابية ، كما يؤكد في أكثر من موقع «الشعر أصل . وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . انه روح الانسان ـ روح الشعب ، روح تاريخه . ولا اعني بالتاريخ هنا ، الوقائع والاحداث . بل اعني ما نسميه رسالة الشعب او الامة .»[١٢] الوظيفة التعبيرية لهذا الكلام تتوجه برسالتها الانفعالية الى مرسل معين ، متلونة بصبغة عقائدية في مدلولها الواضح (روح الشعب ، روح تاريخه) ثم (رسالة الشعب أو الامة) وهي تحيلنا بالضرورة الى الدرس السياسي في متخيله الاول حول القومية المثالية . على هذا تقتضي أن يتحول حامل هذه الرسالة الى مبلغ وبشير أو قائد جماهيري قي اقل تقدير . وهنا تزدوج وظيفة هذا الشعر التي تبغي التجرد من زمنية خطابها السياسي ، للابقاء على تاريخية رسالتها ، الامر الذي جعل قصيدة أدونيس تمارس لعبة التخفي والظهور في منطوقها التبشيري ، فهي قصيدة تطمح إلى ان تتوجه الى الذات وعبرها الى الناس ، ولكنها تعبّر في نماذجها المؤثرة ، عن نزعة نيتشوية تضع الشاعر والشعر فوق المجتمع وأفكاره وما يريده الناس (ثقافة الاقوياء السادة لاثقافة الضعفاء) حسب نيتشة . والى اليوم بمقدورنا أن نجد في معظم مباحث النقد العربي ما يؤكد هذا المفهوم . يكتب الناقد محمد لطفي

اليوسفي في أصدار أخير (لحظة المكاشفة) : «الشاعر يشهد . حين يرتاد زمن الشعر نوعا من التحول يؤهله للاضطلاع بدور الريادة / النبوة»[١٣]

وجد ادونيس في التصوف او الحدس الصوفي ما يساعده على تخطي الزمن وقيوده عندما يقول الشاعر بصوت اناه ككثرة وليس كواحد (اننا حركة خالصة)[١٤] وهي عبارة بدت وكأنها تختصر كل ما يريده من الاخر ، المستمع أو المتلقي المأخوذ به . بيد ان التصوف بمضمره اللغوي لدى ادونيس . اضحى صنعة اعاد من خلالها تركيب الانساق الفكرية التي يتعامل معها . على نحو حلمي . لم يعد الكلام بعد ادونيس يصدر عن بداهة طبع . بل ان اللغة على يده تقدمت على مكونات الشعر الاخرى . فدخل الشعر مرحلة نستطيع ان نقول عنها مجازا تأليه اللغة التي ينبغي ان تتقدم في الشعر مثقلة بمحمولها الفلسفي والفكري ، محملة بغموضها وأحاجيها ، كيمياء اللفظ كما يسميها «فالشعر ليس مسا رفيقا للعالم»[١٥] . ان شغل ادونيس يتقدم على الفكرة التي اشتغل عليها البياتي وهي الوظيفة المعرفية للشعر . وأن افترقت السبل بينهما في أدوات سوق المعرفة وطريقة تمثلها . سمي ادونيس شاعر المفاهيم لاالوجدان . واستطاع بحضوره الطاغي تنظيرا وتطبيقا ان يصبح شاعر طريقة كانت الاكثر جذبا في استقطابات الشعر العربي المعاصر . ذلك لان مرحلة السياب وصحبه كانت تؤذن بالافول والانتهاء . ويودعها اودنيس معلنا برنامجه الشعري الجديد الذي يلخصه محمد بنيس بالفقرات التالية :

« ١ ـ اللغة الشعرية كلغة لازمة . تكتفي بذاتها ، وبعناصرها تبني عالما شعريا تجهله عناصره الاولية . وقد اتخذت من وحدة الاضداد حقلا للعبة لغوية .

٢ ـ الشاعر الذي اسرته الكلمات . فاتبع غوايتها . بها وفيها يفتح ابواب عالم اخر ليس استنساخا لعالم المرئي أو المحسوس .

٣ ـ وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والاشارة . فهي لاتعبر . ولا تصنف . أي لاتبوح ولا تصرح . وهذا مصدر غموضها . »[١٦] .
وبصرف النظر عن أمكانية التسليم بأن شعر أدونيس يغمض كله على القارىء . أو انه لايعبر ولا يبوح ، وتلك سمات أطلاقية . بيد أن الذي لايمكن الاختلاف حوله ان ادونيس كان في مقدمة صناع ما يسمى بحداثة المرحلة الثانية في الشعر العربي . التي خاض كمنظر أمر التعريف بها وتشخيص حدودها وممكناتها . بل كانت تنظيراته الريادية تحمل طابع التبشير بمشروع فكري كانت الثقافة العربية في حاجة شديدة إليه . «المارکسية بسطت سيطرتها على نحو لم يعد فيه الرأي المخالف ممكننا . وفي كل مرة كان الوقت يؤذن برحيلها . تجد في المناخ السياسي ما يساعدها على الثبات . لان حدود تنظيراتها الجمالية تكاد تتماهى مع الفهم الجماهيري المبسط . حتى غدت ثقة ممثليها باجتهاداتهم في علم الجمال لايطالها الشك . وفي ميدان النقد الادبي كان مفهوم الاجماع في الذائقة بحاجة الى التخطي .

والحق ان أدونيس قلب موقع الثقافة والمثقف في المجتمع . بالشغل على مفهوم الادب او الشعر الطليعي والشاعر الطليعي . وهو مفهوم ماركسي اختلفت التفصيلات حوله . ولكنه بقي ثابتا في التحديد النظري : من يتبع من . المجتمع أم الثقافة ؟ . فطرح ادونيس ما يعاكسه مقدما مفهوم الطليعة الشعرية أو الشاعر الطليعي بأعتباره النبي والمنقذ .

الى هذا الحد كان ادونيس منظرا وشاعرا في عنفوان ألقه في السبعينات . كل الموجات الشابة تقتدي به وتمحضه الولاء . في حين كان سعدي يوسف ينضج شعريا بهدوء . مطورا مشروعه الذي يتعارض مع مشاريع الحداثيين وفي المقدمة منهم ادونيس وفي جانبه الذي يبينه ادونيس بوضوح : «الشعر ليس مسا رفيقا للعالم . وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه »[١٧] .

يقدم أدونيس في (بيان الحداثة) ١٩٧٩ التصور الجديد عن دور الشعر والشاعر : ((ليس في المجتمع العربي حداثة علمية ، وحداثة التغيرات الثورية : الاقتصادية ، الاجتماعية ، السياسية ، هامشية لم تلامس البنى العميقة . لكن ، مع ذلك ،هناك حداثة شعرية عربية . وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ ان الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد ان تضارع في بعض وجوهها الحداثة الغربية . ومن الطريف ان نلاحظ ، في هذا الصدد ، ان حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما نرى ، على العكس ، ان حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية الثورية . هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كانها جسم غريب مستعار . وفي هذا ما يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم إياها ، ورمي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض))(١٨) .والحق ان عملية تبادل مواقع الوعي الشعري الذي يسبق أو يلحق البناء الفوقي ، لا يكتسب أهمية تذكر أزاء التشخيص الجريء لادونيس حول هشاشة بنية النظام السياسي والاقتصادي العربي . غير ان الوعي الجمالي بقي على ثبات في خطابه العقائدي . فمفهوم حرية الشعر والشاعر هنا تخضع إلى المساءلة ما دام دوره بطلا ومثالا يتساوى مع الدور الذي أولته اليه العقيدة الماركسية .

وفي الجانب الاخر الاكثر غربة عن شعر سعدي يوسف شكلا ومضمونا ، كانت هناك قصيدة النثر وأبرز ممثليها المؤثرين أنسي الحاج وتوفيق صائغ ومحمد الماغوط . ولعل تاثير الماغوط في الشعر العراقي يختلف نوعيا عن تأثير الشاعرين الاكثر غموضا : الحاج وصائغ . نجد اصداء الشعر المسيحي الذي ظهر في لبنان تتردد على مبعدة في كتابات سركون بولص على وجه التحديد . لا في بعدها اللغوي والفني ، بل في مضامينها ومعانيها . نظام سركون بولص يعتمد لغة مكشوفة لاتخل بالموازنة البلاغية

ولكن رؤيته مغرقة في هاجسها المسيحي صورا وافكارا .

لم يؤثر االحداثيون اللبنانيون والسوريون ومجلتهم (شعر) التي صدرت في ١٩٥٧ في شعر السياب وصحبه والموجة التي لحقتهم وهي موجة كانت تضم بين ممثليها سعدي يوسف . ووجدت ترديدات افكار أنسي الحاج وأدونيس عن قصيدة النثر وكتاب سوزان برنار حولها الذي اشارت اليه المجلة ولخصته . نجد تاثيراتها لاحقا في الشعر الستيني العراقي على مستوى التنظير . ولم تضمن مقلدين عراقيين بالمعنى المتعارف مع وجود كثرة من المعجبين بشعر الصائغ وانسي الحاج وغرابة الصور واللغة التي يحفل بهما هذا الشعر .

يكتب جبرا ابراهيم جبرا القريب من مناخ مجلة (شعر) عن مرحلة الستينات التي أعقبت وفاة السياب مؤكدا ان الشعر العراقي أحتل الصدارة في المشهد الشعري العربي عشرين عاما . ممثلا بنتاج الجواهري ورواد قصيدة الشعر الحر ثم انتكس و «ما عاد للجديد منه هذا الاثر الظاهر واضحى بدوره شديد التأثر بما ياتيه من العواصم العربية الاخرى . ولكنه يعامل هذه المؤثرات معاملة خاصة : فالمخيلة العراقية . ما زالت تقدم الدليل على ان الشعر أهم مميزاتها الابداعية . وأن المؤثرات التي تتلقاها من الخارج تذاب وتمزج في مياهها الفراتية . لتصنع من المزيج قصائد تظل عراقية المذاق . عراقية الملمس . »[١٩] وان صح هذا الاعتقاد . فان شعر سعدي يوسف كان نتيجة هذا الاحساس بالشخصية الفردية التي تميز بها الشعراء العراقيون . فموجة الريادة في الاصل أنتجت أربعة شعراء لايشبه الواحد الاخر فنيا . ولايجمعهم سوى أمر واحد هو الفردانية التي كان كل واحد فيهم يسعى حسب طريقته الى التحرر من قيود الشعر القديمة وترك ميسمه الخاص على المسيرة المقبلة . طبيعة نتاج سعدي السبعيني الذي تميز من مرحلة من اكثر

المراحل تشبثا بالحداثة النمطية . يدلل على اصرار هذا الشاعر على ان يختط له دربا مخالفا للموجة العاتية المغرية التي لاترحم من لايتساوق مع طليعيتها في الشكل والمضمون . وربما أحدث نهجها تأثيرات عكسية على نصه مما ساعده على ان يتمايز عن شعر الرواد .

كان المسرح الشعري العراقي في النصف الثاني من الستينات . يموج بأفكار الحداثة التي بدأ الجيل الجديد يجرب في انماطها وينظر في شأنها النقدي . ويترجم عنها من اللغة الانكليزية . ولم يكن في العراق وقتها من ينافس هذه الموجة . بحكم أبتعاد الجواهري والاسماء المهمة من الجيل الخمسيني بمن فيهم سعدي يوسف . عن العراق في رحلة المنفى التي أعقبت أنقلاب شباط ١٩٦٣ . وبدات معالم الانفراج السياسي تفصح عن اتجاه يبشر بعودة الادباء . ولكن العودة تلك بدت وكأنها عودة شكلية .

الستينيون في العراق ـ شعراء الغضب

وصل سعدي يوسف الى الجزائر واستقر بها عند ظهور الموجة الستينية التي توضحت اتجاهاتها في بغداد في الاعوام ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ . فكانت مدة غيابه عن العراق من أكثر الاحقاب الادبية أنشغالا بأحاديث التجديد ونقد تجربة الشعر الحر وما آلت اليه من المفاهيم والصيغ التي صاحبتها . ولعل مرحلة الانفراج السياسي أنذاك أتاحت لذلك الاتجاه حرية تجميع أصواته بعد أن تفرق الادباء مابين السجون والمنافي . وساعدت الصحف الخاصة التي ظهرت أول مرة في العراق بعد العهد الجمهوري . في أن يجد الادباء الشباب فرصتهم لتحرير صفحاتها الثقافية . فكان بمقدورهم الجهر بأرائهم وفتح أبواب النشر أمام التجارب الجديدة في الشعر والقصة . كان الحديث عن الشعر شديد الارتباط باتجاهين : العبثي والوجودي كمفاهيم وافكار . والاتجاه الادونيسي

فيما يخص التنظير الجمالي . و في تمايز التجربة العراقية تتواصل كل الاتجاهات مع القول السياسي والشعار الثوري على وجه التحديد . وكأن صدى حرب المتاريس في شوارع اوربا ابان الثورة الطلابية . يتردد في الصحف والمجلات العراقية . واسم جيفارا والكتب المترجمة له وعنه تحتل الصدارة في أحاديث المقاهي الادبية والجامعات . وبات من المؤكد أن النبرة العالية التي تتحدث عن التغيير والتخلي عن القيم القديمة في الادب والحياة تكاد تنبع من الحاجة الملحة التي يستشعرها الشباب بأتجاهاتهم المختلفة الى ذلك الفعل . فصدرت مجلتهم الاولى (الشعر ٦٩) . ولكن تصورات الستينات أستمرت الى وقت متأخرة وكانت من أكثر الموجات اعلانا عن المواقف وتقديم الرؤى والتصورات عن المستقبل . فالمستقبل أصبح الكلمة الجاذبة التي أرادت تلك الكتابات أعادة الاعتبار اليها . تعويضا عن نبرة اليأس في الادب التي ميزت مرحلة هزيمة حزيران .

كان طموح تجاوز الحاضر يعود الى رغبة لاواعية لتجاهل هشاشة هذا الحاضر الادبي . فما بين انتكاسة تجربة الرواد في الشعر الحر . وعزم الجيل الجديد على الانقلاب عليها . لم يتح العمر الثقافي في العراق استكمال عدة التغيير المناسبة . لذا يجد المعاين اليوم صعوبة في تحديد تضاريس واضحة في الميدان الشعري تدلنا على قدرة الشعر الستيني على الوقوف بقوة لمنافسة شعر جيل الريادة . ولم يجرب على المستوى التطبيقي في شعر يختلف عن تقاليد قصيدة الشعر الحر . سوى شاعرين هما فاضل العزاوي وسركون بولص . وكان الكثير من الداعين الى هذا التغيير على تناقض بين تنظيراتهم حول الحداثة وتطبيقاتهم التي لم تتجاوز تجربة الرواد . بل أن بعضهم كان أقل من الرواد عنفوانا واندفاعا نحو الحداثة بمفهومها الفني لا بملفوظها وشعاراتها . كانت الموجة الستينية من القوة والعنفوان بدت ازاءها الاصوات

الخمسينية ضعيفة مدحورة لاتقوى على مواجهتها . وكل التسميات التشهيرية التي اطلقها خصومها لم تشل اندفاعاتها في العمل على قبر تجربة الرواد في قصيدة الشعر الحر . وفي محاولته تشخيص سمات هذه الموجة كتب أبرز النقاد في الجيل الخمسيني العراقي جبرا ابراهيم جبرا : «موجة الستينات لن تكون الا من قبيل الشطحة المنعشة مؤقتا . اذا لم تبلغ بالشاعر في نهاية المطاف رؤيا متكاملة» . واشار الى ان السوريالية وأدب اللامعقول من الموجات التي وفدت العراق متأخرة . وهي توقع بوهم الحداثة لان فهمنا لها يحمل أشكالية هذا الوهم[٢٠] .

والحال أن ما كتبه الستينيون لاحقا عن تجاربهم كان تصور ينسحب على هذا المستقبل الذي كان على هيئة مشروع ضبابي لم تتوضح معالمه الا بعد ان مضت فترة طويلة على بداياته .

يكتب فاضل العزاوي في ١٨/٩/ ١٩٦٥ مقالا تحت عنوان يحمل دلالته (ماذا بعد الشعر الشعر الرومانتيكي ؟) فيقول :«انتهى الجيل القديم . سواء في الشعر أو القصة . وعلينا ان نحاول اليوم من جديد اعادة بناء أسسنا الفكرية . وتطلعاتنا الادبية عبر فهم فلسفي أصيل ومعاناة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا»

في حين يكتب عبد الرحمن طهمازي في شباط ١٩٦٦ موضوعا بعنوان (ماذا بعد السياب) «نعتقد أن الشكل الجديد للشعر ـ أي الشعر الحر ـ سيتطور كثيرا . سيتمرد كثيرون على هذ الشكل الجديد أيضا . سيستعملون أشكالا جديدة وسيحاولون استخدام التراث العروضي كله .»

ويحدد سامي مهدي في السنة ذاتها . ومن زاوية أخرى تنبؤاته حول مستقبل الشعر «مات السياب . وانطوت نازك على قيم تكلست . ووقف البياتي حيث كان . ولم يتحرك بلند كثيرا . . ولكن هل خلق هؤلاء من يحمل

الراية بعدهم ؟ وهل ان الجيل الثاني قادر على تطوير ما بدأه الجيل الاول أو تجاوزه ؟!»[٢١] .

وعلى اتفاق الثلاثة على التوجه الى المستقبل في تصورهم عن حاضر التغيير او الحداثة . بيد أن هذا المستقبل يبقى لديهم محصلة تصور ذاتي قبل أن يكون حقيقة موضوعية تشير اليها تجارب شعرية منوعة . فلدى فاضل العزاوي اعتقاد هو أقرب الى الايمان المكتمل بوجود طاقة في دماء الجيل الشاب . وهذه الطاقة تحتاج الى فهم فلسفي ومعاناة حضارية لكي يثور الشعر الجديد على الشعر الذي يسميه رومانتيكيا . وبحكم اهتمام طهمازي بالتراث تصور أن العودة الى العروض الكلاسيكية ستكون هي الصيغة المتخيلة للجديد .. في حين ينطلق سامي مهدي من شك في قدرة التجاوز لأن قصيدته بقيت الى فترة متأخرة ، بل الى اليوم جزءا من تجربة الرواد شكلا ومضمونا .

وصولا الى العام ١٩٦٩ . عام صدور مجلة (الشعر ٦٩) كانت الموجة الجديدة تؤكد على رؤية عصرية الى العالم والى القصيدة . ولعل أختلافها عن الشعر الحر توضح منذ البداية في ميل لافت الى التنظير . فقبل أن يبدأ الشعراء رحلة اكتمال تجاربهم في الحداثة . كتبوا عنها وحاولوا ترجمة بعض طروحات الحداثة العالمية متساوقة مع ما يتخيلونه عن مستقبل الشعر العربي . ولعل بيانهم يتقدم من حيث الزمن والمضامين الراديكالية ما يقارب العقد على بيان أدونيس [٢٢] مع ان ادونيس استبق بيانه بمجموعة من الكتابات عن الحداثة اعتبرت من اكثر الصيغ أهمية في تاريخ التنظير الشعري العربي . كان البيان الشعري العراقي تتويجا لكل ارهاصات التنظير في هذا الميدان . وهكذا يستعيد فاضل العزاوي في حديثه عن الموجة الستينية ذلك الامتياز «حركة الحداثة التي بدأت في العراق مع جيل الرواد ظلت حتى النهاية بدون نص نظري مهم يفسر الظاهرة تاريخيا ويكشف معناها . الكتابات

القليلة التي كانت موجودة لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وروفائيل بطي وحسين مردان . ظلت في حدود التفسير الادبي . بمعنى التحرر من عمود الشعر العربي وتنويع القافية . وكان هذا يدل في نظري على قصور في الرؤيا . ينعكس على الشعر نفسه ، وعلى ماتريد القصيدة أن تقوله»[٢٢] .

على هذا يغدو البيان الشعري الذي نشر في العدد الاول لمجلة (الشعر ٦٩) وكتبه فاضل العزاوي ووقعه سامي مهدي وخالد على مصطفى وفوزي كريم . أهم مانفستو في تاريخ الحركة الشعرية العراقية الجديدة . وبعد مرور كل تلك الفترة على صدوره . يمكن أن يلحظ الجهد الذي بذل في صياغته لكي يحمل خلاصة ما هو مفكر به حول الادب والحياة بين الجيل الجديد . حفل البيان بالكثير من التناقضات واليقينيات والأطلاقات . وهو في المحصلة لايختلف عن الكثير من البيانات التي صدرت في الغرب منذ مطلع القرن بما تحمله من نبرة تناسب عنفوان مرحلتها ، ممتزجا بنزعة تقريب الادب من الاقيسة الفكرية والفلسفية . وهو في كل الاحوال خطوة متطورة على تقاليد الكتابة في هذا الضرب من الادب في العراق .

ينقسم البيان الشعري الى مقدمة ومواضيع تشمل العلاقة بين الفكر والشعر والحلم والحقيقة وقوانين كتابة القصيدة والموقف من السياسة . الى ماإليه من تصورات كانت تشغل المثقفين في جلسات المقاهي وفي الحياة اليومية . وتحتل حيزا كبيرا من كتب الفكر المترجم الى العربية وقتذاك . ان حدود التلاقي بين نص عن الشعر وأخر عن الكون والابداع . لاتبدو هنا واضحة . فالبيان لايتعرض الى التجارب العربية الشعرية السابقة أو تجارب العالم الجديدة . كصيغة جمالية لكي يقارنها ومشروعه . وهولا يذكر التراث العربي الا ككل معطى من دون أن يحاول فصل النوع الشعري ومميزاته عن مفهوم التراث عامة .

ولعل الوعي بالوجود شعريا أو الترابط بين تذوق الشعر والوعي الوجودي من أهم انتباهات هذا البيان . و تدل لازمته (على الشاعر الجيد) او (الشاعر الحقيقي) او (على الشاعر العظيم) او (يجب على الشاعر) التي تتكرر في كل الفقرات ، على خطاب البيان الذي يتلبس النبرة التعليمية وينزع الى لغة تفخيم الذات وتعظيم المستقبل المنتظر الذي يقوده منظر البيان . فالمستقبل في هذا البيان هو الحلم وهو الحقيقة الباطنية التي تكمن في ذات الشاعر ولا يبلغها الا بالتدرب على التسامي عن اليومي والاني في حياته .

ولم يتعرض البيان لتجربة الشعر الحر باعتبار أن من تحصيل الحاصل تجاوزها في الكتابة الجديدة ، غير أن فاضل العزاوي لاحقا كتب في مجلتهم (شعر ٦٩) نقدا للسياب تحت عنوان (السياب شاعر معلق من رأسه يعاني من الخوف) يقول فيه : «الشاعر الخمسيني بسبب بدائية صوته الشعري وسذاجته القروية في التعامل مع أكثر الاشياء خطورة - الشعر - واقفا خارج الاشياء ، وعجزه في أن يتحول الى شاعر ثوري مجدد ومكتشف لجوهر الحلم الانساني . عجزه في أن يتحدث من الداخل وأن يهدم العالم ويعيد بناءه في الشعر .»[٢٤] . والسمات التي ينفيها العزاوي عن السياب . تلخص ماورد في بيانه الذي يمكن أن نوجزه بنقاط ثلاث : ١- الوقوف داخل الاشياء (السبر) وهو مصطلح صوفي أضفى عليه أدونيس هيبة وأهمية في كل كتاباته عن الحداثة . ٢ - الثورية في الشعر وهو مصطلح يمتزج فيه السياسي بالادبي ، فهناك القول الاولي الماركسي - هدم العالم وأعادة بنائه - ونقيضه وهوبناؤه على هيئة شعرية لاواقعية . ٣ - الشاعر مكتشف لجوهر الحلم الانساني .

المعاينة المتمعنة لشعر سعدي يوسف . ستكتشف ان الدوافع التي أخذ بها في كتابة القصيدة تقف على النقيض من محددات البيان . فهو لم يقرب

الشعر الصوفي منهجا . وكانت ثنائية الداخل الخارج لاتشغله على نحو واضح . فالتجلي الروحي في شعره يبتدىء من أشياء الحياة القريبة المالوفة اي مرئيات الخارج التي يعقد معها علاقة حميمية . وعلى الصعيد المفهومي بقي يؤمن بالفكرة الماركسية التي تقول بان الابداع نتاج واقع الحال الاجتماعي لاالعكس .

وفي كتابه عن الموجة الستينية . يلخص العزاوي علاقة الستينيين برواد قصيدة الشعر الحر التي يسميها (ليست علاقة حاضر بماض وانما علاقة داخل الحاضر . اي زمن الحداثة نفسه)[٢٥] . وهو اعتراف متاخر كما يبدو .

أما سامي مهدي فيقول (ان شعراءنا الرواد لم يستفيدوا استفادة معقولة من الفرص التي منحها لهم التخلص من نظام الشطرين والقافية الموحدة . فقد ظلوا . على نحو ما . يجترون مضامين اسلافهم . ولم يقدموا الا بعض اللمحات هنا وهناك . لقد ادهشهم الغنم الهين . فظنوا انهم بكسر الطوق العروضي قد حققوا اهم الاشياء وفاتهم ان أثمن الكنوز لم يكتشف بعد . ان شعراءنا لم يعطوا الحداثة حقها... الخ)[٢٦]

وبعد ان مضت كل تلك السنوات الصاخبة حسب تسمية سامي مهدي . يصف فوزي كريم البيان الشعري وهو احد موقعيه بانه «نتاج مرحلة كانت مفتوحة الذراعين لاستقبال هذا النوع من اللغة التي تحفل بالعنجهية . انه ثمرة ناضجة وطبيعية للثقافة السائدة حينذاك : يقينية مطلقة . ثقة بالنفس لاحد لها ولا ثغرة فيها لمراجعة الذات . كنت انا ايضا ضمن هذا السياق بمقدوري ان اتماشى مع ثقافة تعميمية تحتفي بالالفاظ وتتكيء على فراغ . »[٢٧]

أكتمل المسرح الشعري مطلع السبعينات بظهور شعر المقاومة الفلسطينية المغرق برومانتيكية مجددة : لغة بلا تقعر ولا وعورة . وأفكار بسيطة ترتجل التعبير عن الهموم المباشرة لفلسطيني الداخل . وتمخض مشهد

هذا الشعر لاحقا عن ظهور أبرز صوت فيه . محمود درويش الذي طور تجربته بأتجاه ما كانت تشتغل عليه قصيدة سعدي يوسف بصمت وأناة . ما يمكن ان نسميه السهل الممتنع . سنجد في مجاميع درويش في السبعينات . تأثيرات واضحة لقصيدة سعدي يوسف وفي مجموعته(المحاولة رقم ٧) سنرى بوضوح تشابها في الاستعارات والصور وفي طريقة تناول الموضوع السياسي وفي التضاريس المكشوفة التي أهمل فيها الشاعران قصيدة الافكار والتجلي الصوفي والنص التجريبي . لحين ماأستوى شعردرويش في قصيدة تجمع الى الخطابية والفخامة سلاسة اللغة وطلاقتها في مطولاته المعروفة .

الى مطلع السبعينات حين بدأت قصيدة سعدي يوسف تحرز موقعا متميزا على خارطة الشعر العراقي . كانت تلوح وكأنها استعادة للمرحلة التي لم تشبع في مشروع الريادة . وعلى اغلب الظن ان طبيعة هذه القصيدة الاسلوبية لم يكن يوحي بقدرتها على المنافسة . وبدت وكانها غير قادرة على تحقيق شرط من شروط الحداثة المطروحة لا على الصعيد الفكري ولا على المستوى الاسلوبي . بيد انها كانت المعبر الى تجديد تجربة الرواد الشعرية .

الهوامش

١ـ محي الدين صبحي ـ الرؤيا في شعر البياتي ـ دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٨ . ص ١٣٤ .
٢ ـ المصدر ذاته . ص١٣٥ .
٣ ـ المصدر ذاته ١٣٥ .
٤ ـ T S Eliot - Selecked Prose. Penguin Books 1953,P 79.
٥ ـ أنظر عز الدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر (قضاياه الفنية والمعنوية)
دار العودة ـ بيروت ١٩٨١ . ص ٢٨٠ .
٦ ـ أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي ـ دارالعودة ـ بيروت ط٣ ـ ١٩٧٩ . ص ١٢٣ .
٧ـ غالي شكري ـ شعرنا الحديث الى اين ؟ ـ دار الافاق الجديدة ـ بيروت ط٢ ١٩٧٨ ص ١١ .
٨ ـ أدونيس زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ . ص ٩ .
٩ ـ ادونيس ـ مقدمة للشعر العربي ص١٠٦ .
١٠ ـ محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر) ـ دار توبقال ـ المغرب ١٩٩٠ج ٣ .
ص ١٩١ .
١١ ـ أدونيس ـ مقدمة لشعر العربي ص١٠٢ .
١٢ ـ المصدر ذاته ص١٠٣ .
١٣ ـ محمد لطفي اليوسفي ـ لحظة المكاشفة الشعرية (اطلالة على مدار الرعب)
الدار التونسية للنشر ١٩٩٢ . ص ٢٣١ .
١٤ ـ ادونيس ـ مقدمة للشعر العربي ص١٣٢ .
١٥ ـ المصدر ذاته ص١٢٦ .
١٦ ـ محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث ج٣ .. ص٩٥ .
١٧ ـ أنظر ادونيس مقدمة لشعر العربي ص ١٢٦
١٨ ـ البيانات ـ قدم لها محمد لطفي اليوسفي ـ أسرة الادباء والكتاب ـ ص ٢٩ .
البحرين ١٩٩٤ .
١٩ ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ النار والجوهر (دراسات في الشعر)
دار القدس ـ بيروت ١٩٧٥ . ص ١٨٠ .
٢٠ ـ المصدر ذاته ـ ص٧٩ .
٢١ ـ سامي مهدي ـ الموجة الصاخبة (شعراء الستينات في العراق) وزارة الثقافة ـ بغداد ١٩٩٤ . ص ٢٣٠ .
٢٢ ـ اول بيان للحداثة أصدره أدونيس في ١٩٧٩ أنظر كتاب (البيانات) ـ أسرة الادباء والكتاب ـ البحرين
١٩٩٣ .
٢٣ ـ فاضل العزاوي ـ الروح الحية (جيل الستينات في العراق) ـ دار المدى ـ دمشق ١٩٩٧ . ص ٢١٣ .
٢٤ ـ عبد القادر الجنابي ـ انفرادات الشعر العراقي الجديد ، الستينيون ـ دار الجمل ـ المانيا ١٩٩٣ . انظر المقدمة .
٢٥ ـ فاضل العزاوي ـ الروح الحية ص١٢٤
٢٦ ـ سامي مهدي ـ الموجة الصاخبة ٢١٣ .
٢٧ ـ من حديث مع كاتبة السطور تم في خريف ١٩٩٨ .

الفصل الأول

السماء الأولى

لم تجلس الام الصغيرة تحت تاج من غصون الياسمين ،
وقد ولدت ، مهيأ ركن السقيفة لي . بلاد من
نخيل أبي الخصيب وحفنة من تمرها بيدي
كوخ السعف قصري حين يأتي في الشتاء الرطب
ماء الله . غصن التوت قصري في الظهيرة .
البستني الام في استعجالها قدمين حافيتين .
جك جك جك . . .
أخوض في المياه ، وفي سماء «الخبز ـ لا ـ يأتي ـ
كما ـ لا ـ يهبط ـ العصفور ـ في كف ـ الصبي» ،
أجوع حتى أعلك الاغصان
حتى أعلك المطاط
حتى أعلك الثوب الوحيد
وأعلك الغرب المخبأ في مذاق الشب
شب الشاب ، شب الشاب ، شب الشاب
لكن ظلت القدمان حافيتين . . . جك جك جك
أخوض في تظاهرة ، وأهتف عند رأس الجسر ،

أهتف في تظاهرة (البلاد ـ تريد ـ خبزا ـ لا ـ
رصاصا » ثم أسقط جائعا .

قصيدة المضيق

بيروت ١٠/ ١/ ١٩٨١

تأتيه الكلمات عندما يحضر ولادة ماضيه مرات ومرات . الافعال القديمة تتحرك وتخطو على الارض ، حيث ينفصل الحاضر عن الماضي ليراقبه في لعبة الازدواج . بلغت قصته نهايتها عند خاتمة هذا المقطع من مدونات حياته الشخصية : « ثم اسقط جائعا » . حتى لم تبق تكملة منها الى يومنا هذا . فالحياة هي ما نتخيله نحن عن انفسنا ، لا ما يتخيله المهتم بالتواريخ المجردة . التواريخ خارج الشعر ليس لها من قيمة تذكر في مسيرة شاعر يعيش هو والقصيدة في مجرة واحدة .

العام ١٩٩٢ يكتب سعدي يوسف في مقدمة مجموعة من قصائده : « كيف قدر لي ، وانا ابن القرية الفقيرة كأهلها ، ان اذهب الى الفن ، وأمضي في الذهاب ، حتى هذا المساء ، حتى هذه اللحظة » او « كيف قدر لي أن أقطع القنطرة بين مسجد قرية حمدان والطريق العام ، ذلك الحبل السري الذي هو الميلاد والموت ؟ » . ثم الحركة الثانية « كنا راجلين انا والشرطي ، والطريق بين مركز الشرطة ومحطة القطار يمر بكل الاماكن التي أعرفها ، ويعرفني الناس فيها : السوق ، المقهى ، المكتبة ، كان الناس يضطربون مضطربهم اليومي ، وانا اسير مغلولا ، لم يقل لي احد سلاما ، لم تطرف لمرآي عينان ، كان الناس مشغولين بشؤونهم ، وما انا من هذه الشؤون ، يالوحشة المسعى ! »[1] . والحركة الثالثة في بيروت ايام الاجتياح الاسرائيلي حين عاش بين المتاريس وخطوط النار .

بؤرة اهتمام سعدي يوسف من الحياة تكشف عن ميل شديد الى اظهار أفعال المغامرة والبطولة في ماضيه ، وهي عادة يكتسبها من يمارس العمل السياسي طويلا . نزعة الميل الى الاستعراض . بيد أن شعره عامة ، وهو يحمل انشغالات حياته ذاتها ، أبعد ما يكون عن هذا الاستعراض . و من نافل القول أن نذكر أن شاعرا مثله تعطلت اوقات شهرته طويلا ، بسبب ما تحمله شخصيته من عزوف عن السعي اليها على عكس الكثير من الشعراء . ولكي نتذكر سيرته الشخصية علينا أن نقرأ شعره ، فهو يدون في قصائده يوميات تعادل تلك التجارب التي تبقى في رأسه تنتظر تحققها الشعري لكي يكتمل وجودها الفعلي .

ولد سعدي يوسف العام ١٩٣٤ في قرية حمدان قضاء أبي الخصيب في البصرة ، وأبو الخصيب غابة نخيل كثيفة ، بل قيل قديما انها الاشد كثافة في العالم . حمدان قرية مزارعين من تلك التي تشاد على الانهار وتنشتل متناثرة على امتداد السبل المؤدية الى البصرة ، تلاصق بيوتها بساتينها وتدخل النهيرات معابرها الصغيرة لتشكل ما يشبه الحاضنة التي تنمو على ضفافها حيوات متناثرة لسكنة بلدات شديدة الاتصال بالمركز . ومع أن معظم أهل أبي الخصيب من أصول تعود الى القبائل المرتحلة حديثا من الجزيرة العربية الى البصرة ، الا أن تلك الجماعات خلفت طباعها وراءها بعد أن عايشت حياة الخصب والنماء وتمركزت في ثاني حاضرة في العراق بعد بغداد . فتحولوا الى مزارعين أو صيادين أو متاجرين عبر الطرق النهرية التي تجتاز الحدود بواسطة المراكب الصغيرة والزوارق .

وبيئة سعدي يوسف هي ذاتها بيئة بدر شاكر السياب ، فجيكور السياب لاتبعد كثيرا عن قرية حمدان ، انها جزء من أبي الخصيب التي تقع «على امتداد شط العرب الى الجنوب الشرقي من البصرة ، وعلى مسافة

تقطعها السيارة في خمس وأربعين دقيقة و تمثل مركز قضاء تابع للواء البصرة يضم عددا من القرى ، قرى ذات بيوت من اللبن أو الطين ، لاتتميز بشيء لافت للنظر عن سائر قرى العراق الجنوبي ، فهي عامرة بأشجار النخيل التي تظلل المسارح المنبسطة ، ويحلو لأسراب الغربان أن تردد نعيقها فيها ، وعند أطراف هذه القرى مسارح أخرى منكشفة تسمى البيادر تصلح للعب الصبيان ولهوهم في الربيع والخريف ، فكل امرىء يعمل في الزراعة ويشارك في الحصاد والدراس ، ويستعين على حياته بتربية الدجاج والابقار . ويجد في سوق البصرة مجالا للبيع والمقايضة .» كما يكتب احسان عباس في اصداره عن السياب[٢] وهذا الوصف يمكن أن ينطبق على أية قرية عربية وان شط به الخيال حين صور البيادر المنبسطة والغربان التي لايتذكرها الزائر أو ساكن البصرة وما حولها . فالذاكرة تعيده الى بساتين نخيل كثيفة لاتظهر فيها البيادر منبسطة ، بل يظهر بدل البيدر (سوباط) والسوباط سقيفة كبيرة ينقي فيها العمال والعاملات التمور . غير ان هذا الوصف يفيدنا في أمر تحديد الجغرافية حيث تقع القرية التي نشأ فيها سعدي يوسف (حمدان) في وسط الطريق بين جيكور وابي الخصيب . ومعظم ساكني هذه القرية من الفلاحين أو الملاكين الذين ابتنوا قرب بساتينهم بيوتا من الطابوق . دخل التعليم تلك القرية في العقود الاولى مطلع هذا القرن ، وظفر العديد من الجيل الذي ولد في الثلاثينات بفرصة انتشال أنفسهم من الفقر بامتهان التعليم أو وظائف أخرى . وكان من نصيب بعضهم أن غادر الى بغداد للدراسة الجامعية كما حدث مع سعدي يوسف . وليس بمقدورنا ان نقول ان قرى ابي الخصيب ريف محض . يذكر سعدي يوسف ان جيكور كانت مركزا تنويريا ، ليس لابي الخصيب فقط بل للبصرة وولدت فيها حركة علمانية مبكرة . وكان من بين رجالها صحافيون وشعراء ورجال دين متنورون[٣] . ويؤكد احسان

عباس أن عائلة السياب كانت تستضيف مجالس الادب والشعر[٤] ويذكر اسم عمه عبد القادر السياب من دون ان يشير الى مهنته ، ونجد في كتاب مير بصري عن اعلام الادب ايضاحات حول عبد القادر السياب وهو من الصحافيين البصريين المعروفين ومؤسس فرع الحزب الوطني في ابي الخصيب[٥] . ولعل الميزة المهمة في أبي الخصيب وقراها أنها لم تكن معزولة عن البصرة ، ولا توحي الطرق المؤدية اليها ولا الصلات اليومية بهذا الانقطاع .

في معظم قصائد سعدي يوسف ترد حمدان والبصرة وأبو الخصيب مراكز للعوالم التخيلية ، وصورته الشعرية شديدة الارتباط بهذه الامكنة . السماء والارض يجتمعان لديه في لونين أثيرين يشكلان جزءا أساسا من ذاكرته الصورية . انه في قلب جنة أدم التي يظن البصريون أن سدرة المنتهى مازالت تبرهن على وجودها في هذا المكان ، وفي موقع التقاء النهرين دجلة والفرات تقول التوراة في سفر التكوين ان المثوى السعيد للناس الاول قبل الخطيئة كان هنا على ما يؤكد المستشرق الروسي اداموف : «ولا يمكننا ان نصف القرنة وصفا كاملا دون ان نذكر الاسطورة التي تقول بانها تقع في الموضع الذي كانت تقوم به جنة اجدادنا . ولتأكيد ذلك يقوم سكان القرنة باطلاع الرحالة المحبين للاستطلاع على شجرة (ادراك الخير والشر) وهي عبارة عن شجرة طلح عربية قديمة تقوم على الضفة اليمنى لنهر دجلة بعيدا بعض الشيء عن بساتين النخيل المحلية»[٦] . ويصف اداموف ضفتي شط العرب من القرنة حتى الفاو كموقع استراتيجي تتجمع فيه البضائع القادمة من الخليج العربي ومنه تتوزع على المناطق المتاخمة لضفاف اعظم نهرين في مقدمة اسيا ، ومن التقاء هذين النهرين تتفرع ستون قناة رئيسية نهرية الى جانب القنوات الصغيرة التي تروي هذه القنوات . «انتشرت بساتين النخيل

التي تحتاج الى تربة رطبة على شكل غابات واسعة وكثيفة على طول هذه القنوات . وبفضل هذه النبتة الرائعة اصبحت ضفاف شط العرب وقنواته جميلة جدا فاخذ الاغنياء من سكان البصرة العرب يشيدون فيها بشكل متزايد بيوتا ريفية يقضون فيها اشهر الصيف الحارة . ويقطنها مايزيد عن ٦٠٠ نسمة يعيش أغلبهم عيشة هانئة داخل بساتين النخيل . »(٧)

وان كان لنا أن نفيد من الاشارات التي تطبع ذاكرة سعدي يوسف ، فسنجد في لون الماء المغمور بالزروع أي الاخضر المزرق وهو الاكثر ترددا في شعره ، مايمكن أن نسميه حسب تعبير باشلار العودة الى مرقد الطفولة ، الى امانها المفقود في الكبر « عندما نحلم بالطفولة ، نعود الى مرقد تأملاتها ، الى التأملات التي شرعت لنا ابواب العالم . ان التأملات هي التي جعلتنا الساكن الاول في عالم الوحدة . اننا نسكن العالم بسعادة لاننا نسكنه كما الطفل المتوحد يسكن الصور . ففي تأملات الطفل ، الصورة تسبق كل شيء . والتجارب لاتاتي الا لاحقا . انها تسير باتجاه معاكس لكل تأملات الانطلاق . الطفل يرى بعين كبيرة ، بعين جميلة . والتأملات نحو الطفولة تعيدنا الى جمال الصورة الاولى . »(٨) . وجمال الصورة لدى سعدي يوسف وهو يسترجع الماضي ، لاتكتمل الا باللون ، فقصيدته تحمل في جانب كثير من تركيبها نزعة تشكيلية ، يرى فيها الاشياء ويتحسسها بحواسه ، وحاسة ادراك اللون وهي بصرية وشمية في وجه من وجوهها ، اكثرها توهجا . انه يأتي باستمرار الى اللون الاخضر المزرق (التركواز) أو الاخضر الصافي في كل استذكاراته عن حمدان والبصرة وابي الخصيب . ويبرز ضمن أستعارات مفردة في قصيدته ، وضمن المحاور الدلالية الكثيرة في شعره على مديات كل مسيرته الشعرية الى اليوم .

وكان الظن في البداية أن هذا الاستخدام من تأثيرات شعر لوركا ، بيد أن الذي يقرأ قصيدة يوسف يجد أن اللونين بقيا مهيمنين الى مراحل

اختفى فيها لوركا وشعره من مشهده الفني . والارجح أن النزعة التصويرية التي توجه شعره هي التي تفرض عليه أستخدام لون محدد ، ولن يختار الا ماتشبع به من الوان في طفولته ، في نتف من استذكاراته سنقرأ ما يبثه في معظم قصائده

- قصيدة السائر (عميقا في قرى مخضرة الماء اراك)
- الجسور الثلاثة (تجري وحيدا ، مثقلا بالطحلب المزرق) أو (خضراء مثل الماء ، داكنة المرايا) أو (أميرة تنصت من شرفتها الخضراء / تسمع همس الشمس / في خصرها الاخضر بوابة / في خصرها الاخضر كان النهر بوابة)
- مرثية الالوية الاربعة عشر (مزارا يمطر الاطفال والعشاق والازهار من قبعة خضراء) (والخضرة البيضاء / والصفصاف)
- تلفيق (قدماه فوق الماء أخضر تعبران)
- تطلع (ياخضرة الليمون / يامطرا أزرق في الليل أناديه)
- الليل في حمدان (حيث أوراق من الليمون في الماء تعوم / انها خضراء كالماء كعينيك)
- السكون (أيها الشجر الازرق / الخشب الازرق)
- حوار مع الاخضر بن يوسف (لم نأكل القمح أخضر / والورد أخضر . .)
- الغيم (يقبل الشجر الناتيء ، والشوك الذي يخضر)
- حجر (حجرا أزرق / حجرا أزرق الشفتين)
- عبد السلام (اني لأبحث عنك ياعبد السلام / في قرية مخضرة / اطفالها يتهامسون بحثا عن الاعشاش . .) .

وسنجد ذلك الاستخدام يتكرر في مجموعة كبيرة من قصائده لايسع الحيز الاستشهاد بها .

والمتمعن في القصائد يجد ان المقاطع التي يرد فيها هذان اللونان تعود الى طفولته التي بقيت تحتل مركزا مهما في تحديد مؤشراته العاطفية ، انها الاطمئنان الذي يجد الشاعر في مياهه المخضلة رحما أمينا يرجع اليه حتى يومنا هذا في قصائده ونثار ذكرياته .

يجري أستخدام اللون كما يقول عزرا باوند عند لحظة الانفعال الاول « مثل الخضاب البدائي انه أول معادل متكافيء يأتي الى الوعي »[١٠]

غير أن هذا الجانب الرومانسي في حياة سعدي يوسف تقابله صورة أخرى لطالما ظهرت في قصيدته ، صورة الجوع والفقر والتخلف والامية : «انا في ليل حمدان نقول : / ثم اذا نام النخيل . / عندما تشرق في قرية « حمدان » النجوم / تطفأ الاكواخ والمسجد والبيت القديم / انه النوم الطويل / تحت همس السعف الشاحب : الموت الطويل / انها حمدان . . / سل ونخيل . / نحن لانسمع في حمدان الا ما نقول .) هذه القصيدة كتبت في منتصف الخمسينات وسعدي بعد لم يتوقع ان يبتعد عن حمدان كل هذه المسافة ، ففرصته في مغادرة تلك الاسوار تبدو ضئيلة ، لان تلك القرية الصغيرة التي بقيت على ثباتها ازمنة طويلة تحولت في ذاكرته ، بعد ان ابتعد عن سمائها ، جنة ارضيه ملونة ، جنة خضراء مترعة بالزروع والاحلام وهو يعرب في استذكاراته عن تلك الاوقات التي ظن ان الزمن يبخل عليه حتى بمغادرة المكان : «لم تزر كثيرا . ولم تعرف العالم على راحة الكف . انت محكوم بشروط الموت . اخرون محكومون بشروط الولادة : الملعقة الفضية . ولسوف يركبون هذه الملعقة ، كمكنسة الساحرة ، الى اقاصي العالم وادانيه . اما انت فعليك ان تموت ، كما مات أبوك ، غفلا في قرية لم يثبت حتى اسمها ، مريضا بذات الرئة ، مخلفا ثلاثة يتامى سوف يأكلون الطين وامراة ثكلى .

لكن عينيك اللتين تفتحتا ، جد واسعتين ، في ضوء المصباح الكابي ، ودخانه ، عينيك اللتين حفرتا احجار الكتب حتى كادتا تنطمسان ، قد وهبتاك شيئا كرفرفة الطائر السجين ، داخل شبكة الشروط تلك... »(١١)

لكن عالم سعدي يوسف يتسع منذ سنوات صباه الاولى ، برحيله الى أبي الخصيب ودراسته في مدرستها الاعدادية ، ثم الذهاب الى البصرة وبعدها الى بغداد .

مشروع سعدي يوسف الشعري يولي العالم الشخصي أهمية تفوق تجريدات الفكر وتهويماته خارج التجربة ، على هذا تصبح صلته مع الشعر نتاج صلة مباشرة بالمحيط والبيئة . انه يبدأ بالمكان بتفصيله الدقيق وأحلامه الحقيقية والمتوهمة . ما من مدينة او قرية أو مطارأو مكان حل به الشاعر ، الا وسجل ما تصادفه عيناه اول مرة . ولأن شعر سعدي يوسف يرتبط بالاماكن والوقائع فهو يحتاج الى استكمال مادته الاولى ، وتاريخها :

كانت البصرة مطلع هذا القرن مركز الصناعات الحرفية في العراق ، فضلا عن أهميتها ميناء تجاريا قديما أعيد تنشيطه بدرجة كبيرة بعد الاحتلال البريطاني ، فغدت المعبر العراقي الفاعل للاستيراد والتصدير بين العراق والهند وانكلترا وايران . وبأنشاء السكك الحديد وتنشيط الصناعة النفطية ، أضحت البصرة نهاية الاربعينات تحوي أكبر التجمعات العمالية في العراق . وكثر عدد المهاجرين اليها من المدن الجنوبية والقرى الفقيرة ، وهم ، بأكثرهم ، يشتغلون عمال موسميين في قطف التمور وتصنيعها في غابة النخيل تلك ، وبقيت هذه الطريقة في الاستغلال سارية الى احقاب قريبة بتغير الاقطاع والمتعهدين أو أصحاب معامل صناعة التمور . كانت البصرة كغيرها من مدن الجنوب تعاني مشكل تلك الاحتدامات الكبيرة بين الاقطاع والمسيطرين من الملاكين والعوائل المتنفذة من جهة ، و الاكثرية الفقيرة

الجائعة . ولم يكن العمال و الكسبة اقل حرمانا من الفلاحين . غيران هذه المدينة تبقى تحمل كل مزايا الموانيء التي تنفتح على العالم ، بالاعراق المنوعة التي تفد اليها ، والافكار الجديدة التي تصل اليها مثلما تصل السفن محملة بالاخبار والبضائع . وساعد تمركز الاحتلال الانكليزي في هذه المدينة زمنا طويلا ووجود شركات النفط على أن تكون قريبة من تأثيرات الثقافة الانكليزية . وكان الهنود الذين عبروا البحر اليها أهم واسطة لنقل بعض ما حملوه من هذه الثقافة ، ولكنهم تركوا أثرا بينا في البصرة منذ القدم في تفصيل الحياة اليومي .

لعل الذي بدأ به سعدي يوسف ، بدأه الكثير من أبناء القرى الجنوبية الفقيرة ممن كان الوعي السياسي عندهم بمثابة معبرهم الى الوعي الادبي ، وهو في المحصلة وسيلة لانتشال الذات من مشكلاتها ولانتشال المجتمع من تخلفه .

عبور البحر الى الضفاف الاخرى

كتب سعدي يوسف في العام ١٩٨١ :

«نحن أهل شواطيء . قيل اننا جئنا من سواحل جنوبية حارة ، من حضرموت تحديدا ، واننا أشترينا نخلا على ضفتي شط العرب . جدي في شاطيء أبي الخصيب بالبصرة وشقيقه في المحمرة . وكان العالم سهلا ، لم يغلق حدوده بعد ، وكنا نحن الصغار نجد لعبتنا الاثيرة في التنقل بين الشاطئين ، قاطعين شط العرب جيئة وذهابا في زورق قصدير لايحتمل الا اثنين في يد كل واحد منهما غرافة تغرف الماء وتتحكم بالمسار . كنا نركب الموجة ، ونتحاشى سمك القرش ونغافل الحراس .»[١٢]

وفي كتاب يصدر في العام ١٩٩٧ يذكر تفصيلا مخالفا :

«نشأت في كنف أسرة نجدية ، اشترت نخلا ب «اجبال المطيحة» من البصرة وابتنت منازل ولدت في احداها . كنت اتصور انني ولدت في أبي الخصيب (حمدان تحديدا) ، واذا بعلي الخرجي يقول انني ولدت في منازلهم . . . ويقول لي أنتم ايضا من نجد »[١٣] .

وفي الظن ان قوله الاخير حول أصوله أقرب الى الواقع ، فمعظم سكنة منطقته من أصول نجدية بمن فيهم السياب الذي يقول عنه سعدي يوسف في مرثيته (والنجم والاسماك ما عادت حدائق للمساء بابا الى وديان نجد .) والارجح أن ما ذكره عن أصوله الحضرموتية كان من تأثير مكوثه في اليمن في الثمانينات أو أن دورة الرحيل لأجداده بدأت من حضرموت ربما . غير ان حكاية السلف والابناء والهجرة تتجسد في متخيل سعدي يوسف عبر قصائد مختلفة . والمهم فيها ما تمنح من اسرار تغتذي عليها ذاكرته الحقيقية او المتوهمة ، وسنجد ذلك الاثر واضحا في قصيدته (الاحفاد) ١٩٨١ التي يرسم فيها عالم جده السحري : «تخبو حضرموت ، سفينة خشبية تناى . . / وها هو وحده في النخل : صندوق ، ونصف محارة في كفه ، حقواه يختضان بالأحفاد / وامراة ستخلبها فحولته . هنا ، في هذه الارض / التي سمع الجنادب فوقها ، سيقيم مملكة ، / ويغرس نخلة ، ويلاعب الاحفاد . . / تخبو حضرموت . سفينة خشبية تنأى . . / وتنغز قلبه صيحات أهل البحر : / في ليل العراق تهيم وحدك ، تعلك السمك / المجفف . حضرموت بعيدة ، حقواك يختضان . / مملكتي التي ساقيم فوق محارة : كوني مباركة / ويا أمرأتي التي سأشدها : كوني مباركة . / ويا نخلاتنا : كوني مباركة / نسيم البحر حرك من جدائله . ورائحة الطحالب / في الهواء الرطب . اغمض مقلتيه هنيهة . / هدأت جدائله وغابت نجمة .»

وفي كل الاحوال لايعني انتماء السلف شيئا لا للسياب ولا لسعدي

يوسف . فأصول معظم العراقيين تعود الى الجزيرة العربية ، والاكثر أهمية ان تلك الاصول في هذه المنطقة لم تظهر على هيئة أنتماء قبلي ، كما الحال في بعض مناطق العراق ، بل كان مجتمع البصرة دائما مجتمعا حضريا يذيب في نسيجه كل المكونات .

كرس السياب وبعده سعدي يوسف ، ما يمكن ان نسميه النزعة المحلية في القصيدة الحديثة ، ليس فقط عبر أدائهما التعبيري الذي يستمد مقوماته من مكونات المناخ والبيئة والمزاج العراقي ، بل من خلال ارتباط مواضيعهم مباشرة بالعراق مكونا سياسيا وسوسيولوجيا . سيرة شعرهم في نازعه التاريخي ، هي سيرة العراق الحديث بكل ما واجهه من متاعب وافراح .

احتفظ معظم اهل ابي الخصيب بالمذهب السني وسط مدينة عرفت التشيع في وقت مبكربين مدن الجنوب العراقي ، بيد ان الطابع المذهبي لتجمع الاكثرية السنية فيها كما الحال في الزبير ، لم يعزلها عن سائر انحاء البصرة . وزاد الشعور الوطني من التحام اطراف المدينة بمذاهبها وطوائفها وأديانها المختلفة ، اثر دخول جيش الاحتلال البريطاني . ثم كان المد اليساري الذي بلغ أشده في الاربعينات والخمسينات وما أعقبهما من آثار أدت الى تداخل العوائل : زيجات وقرابات وصلات حميمية شكلت ملامح خصب وتنوع المنابع الاجتماعية لهذه المدينة ، الامر الذي أنعكس على طابع الحياة حيث شهدت عهودا من التسامح والاخاء والصلات المفتوحة بين سكانها مهما اختلفت اعراقهم ودياناتهم .

ولعلنا لانبالغ ان قلنا ان النتاج الادبي البصري ذو طبيعة خاصة ، يكاد يشترك في تحديد سماته عدد من الكتاب : السياب ، محمود البريكان ، سعدي يوسف ، محمد خضير . ومن الصعوبة أن نبحث عن أسباب توحد أدب هؤلاء لنتقصى اقليمية أو مناطقية خاصة به ، أو حساسية

أو استشرافا يربط أسلوب الكتابة بطبيعة المدينة . ولكن ليس من السهولة أن نتجاهل ذلك الالتصاق بين هذا النوع من الادب والطابع الخاص للمكان واصدائه ، تلك الاطياف الملونة لعاطفة أهل الشواطيء والموانيء المفتوحة على العالم . ان من بين ملامح تلك النتاجات كما يخيل الينا ، توفرها على قدر عال من الروحانية الممتزجة بتقدير حسي للاشياء . فمقابل السعي الى التوحد مع الطبيعة وهذه صفة سكنة السواحل والمناطق الملتصقة بالانهار ، هناك وعي بالوجود الموضوعي بشكله الحسي لا التجريدي . وسنجد هذه الميزة على أبرز تمثل في شعر سعدي يوسف . وربما البصرة كميناء ومعبر جعل لأريافها سمات تختلف عن السمات القروية المألوفة في الاصقاع العراقية الجافة . وسيكون لتساكن اليابسة والماء على هذا النحو المتداخل في مناطق لاتنأى عن العالم ، ما جعل الطبع الرومانتيكي فيها يتلون بحداثة أصيلة . فهناك تجذر في المكان توحي به الموانيء لسكانها ، وهناك تجدد في الطبيعة البشرية التي تتبدل معارفها عبر تبدل القادمين اليها من أصقاع مختلفة .

يصف محمد خضير طبيعة العيش في مدينته زمن الاربعينات والخمسينات ، أي زمن صبا سعدي يوسف وشبابه : «لايستطيع البصري ان يبتعد عن النهر ، فابتنى داره على ضفتيه وفتح النوافذ عليهما ، واتصل بسلم منحدر استخدمه للنقل والاغتسال ، وهبطت عليه النساء للسقاية وغسل الملابس وادوات الطعام . كانت انهار المدينة تخترق البيوت وترسل فروعا جانبية كي يستطيع البصريون جميعهم محاذاته وتقريب ابوابهم من ضفتيه . كانت الشرائع (ارصفة الانهار) مهبطا للاسرار والنذور ، وكان النهر يودع عندها طلسمه الخالد ، طلسم الحياة والموت ، الربيع والولادة .»[١٤] .

وسنجد كل ماكتبه سعدي يوسف في ذكرياته النثرية والشعرية

يتمحور حول هذه الثيمة ، ثيمة الماء . وفي واحد من مواضيعه يقول واصفا قريته : «حمدان . . . حمدان . . . شجرة توت في الهاجرة ، وملعب اسماك وطحالب . يالبرد الماء . يالنثير التوت ، ابيض واحمر واسود : سرب من السمك الصغير المستدق كابر الفضة يندفع في بهاء الكون .

وانت الصغير ، تلقى بحجرك هادئا ، في ماء هادئ . . غيبوبة اللون ، ام الغياب المطلق ؟» ان قريته تأتيه غائمة في الذاكرة «شارعك الوحيد يمتد ضيقا متربا ، تتراصف الى جانبه بيوت الطين ، مطلة على النهر ، خفيضة السقوف والابواب ، مثل خط طباشير رسم على عجل ليضع حدود غابة النخيل العظمى وراء البيوت»[١٥] . القول هنا يعيد تصوير حياة تعيش أصلا مكنونها الرومانتيكي ، فالماء الذي يساكن حياة الناس في البصرة ، يغدو مفتاح العلاقة التبادلية بين مبدني الخلق والتلقي . ففي قعره تكمن أسرار الخلق ، وعبى صفحته تتشكل أطياف الاخيلة التي تتلون بتلون موقف الشاعر أو الكاتب من الوجود . ويمكننا والحالة هذه أن ندرك دلالات خيارات الشاعر البلاغية من خلال محاولة تلمس مفهومه العام عن مكونات الوجود ، ولعل الطبيعة في شعر سعدي يوسف أهم تلك المكونات . ان وعي العالم الخارجي يحدد الوعي بطريقة التعبير عنه ، ويصوغ اللغة المؤهلة لوصفه أو الترميز به أو له أو عنه أو تفسير ظواهره . فشاعر مثل بدر شاكر السياب يستخدم في الغالب أبجدية الطبيعة للتعبير عن روح أسطوري يسكنها أنه أمام طبيعة جبارة تضيع فيها صرخة الانسان وتشعر الذات بضعفها وتخاذلها أمامها ، ولكن هذه الذات تدخل في المحصلة في صراع معها ترتفع فيها نبرة الشاعر الى مصاف القول الملحمي أن تمكنت منه :

« أصيح بالخليج :

يا خليج

ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

ياخليج

ياواهب المحار والردى»

علام يدل صوت السياب الضائع في مكان مترام ؟ يمكننا أن نجد تأويلات مختلفة لكي ندرك مكونات خيال يخطط لرسم الاطار العام لقصيدته ، ولكننا سنستل من بين التفسيرات ما يدلنا على صور الرؤية التي يختزنها عن الموجودات ، الصورة الشاملة للكون حتى وهو يتحدث عن حالة أرضية ، يومية . فكانت الاسطورة أهم منافذ التعبير عن توازي زخم عاطفته مع نبرة الشعر بأعتباره نبوءة أو أستشرافا لما وراء الطبيعة في الكثير من قصائده . بيد أن سعدي يوسف برومانتيكيته وعاطفيته التي تقترب من السياب في منحاها العام ، لايرى في الطبيعة ذلك الجلال الذي يستشعر السياب وهو يقترب منها ، فتجذبه حميمية العلاقة معها بأستمرار . انه يهمس :

«باركت هذا البحر

كان مباركا

لكنني احسست ان الملمس المائي

سوف يعيدني نحوي

وان قرابة الغرباء واحدة» .

من نص(مائدة مهيأة) ديوان «خذ وردة الثلج خذ القيروانية»

يحاول سعدي يوسف أن ينفذ الى حياة الاشياء ليتقدم نحو ادراك ذاته ، ليس في هذه القصيدة بل في حشد كبير من قصائده . هل نقول انه

يقترب من مبدأ سريان النفس في الطبيعة ؟ لكي نجيب عن هذا السؤال يتعين علينا أن نعرف حدي شعر سعدي يوسف ، أي واقعيته وهي كلمة تقبل الاستئناف أو المراجعة ، ورومانتيكيته ، ان وضعناها ضمن أطار محدد : أي شعوره الرهيف بما وراء هذا الوجود الارضي من سحر غامض يأخذ بجماع قلبه ، ولكنه يقترب منه في تصادق والفة من دون أن يشعر بهيبته وجلاله . هذان الحدان في شعر سعدي يوسف جعلا الصفة الغالبة على قصيدته انفلاتها من الوجود الثقيل للأشياء ، أي انفلاتها من الثبات والقوة التي تمنحها الاسطورة بمكوناتها ، أو الرموز العقلية المجردة . بيد أن تجربة سعدي يوسف الشعرية من التشعب والتنوع ما يجعل قارئها غير قادر على حصرها ضمن مسار أو اتجاه معين . فهناك على مدى أربعة عقود ، عالم ممتد من التجارب الشعرية التي اختلفت لديه فيها سجلات الكلام من زمن الى اخر ومن تجربة الى اخرى ، مع انه بقي محافظا على عنصرقصيدته الجوهري شكلا ومضمونا في الاطار العام .

يتحدث الشاعر عن بداياته الاولى قائلا : «كانت سنوات ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ بداياتي الاولى حين كنت طالبا في المتوسطة والثانوية ، هذه البدايات كانت محاولات عروضية وتدربا على الاوزان . ولكن الشرارة الاولى لأهتمامي بالقصيدة هي قراءتي لديوان أمريء القيس ، ففي هذا الديوان توجد أعمال عروضية أعطتني شيئا ملموسا لمدخل العروض الذي صار بالتأكيد مدخلا الى القصيدة ، بعد أسبوع تقريبا من قراءتي أمريء القيس حصلت على ديوان المتنبي وفيه شروحات مكتوبة . . ديوانا أمريء القيس والمتنبي أعطياني حماسة الاهتمام بالقصيدة وكتابة محاولات تدريبية في أبيات موزونة»[١٦]

ينشر سعدي يوسف مطولته الاولى (القرصان) ١٩٥٢ ويفوز على

اثرها بجائزة الشعر في دار المعلمين العالية ، وهي تمرينات بين الخطابة وتقليد القصص الشعري ، تميز بها شعر تلك المرحلة ، وان اعتبرها الشاعر مدخلا مناسبا لاختبار قدراته الشعرية بعد ان شاع اتهام الشعراء الشباب انذاك بالعجز عن نظم الشعر العمودي والاستعاضة عنه باسلوب الشعر الحر وقصائده القصار السهلة ، فيغدو ديوانه (أغنيات ليست للاخرين) ١٩٥٤ بداية تجريبه الحقيقي . وان تابعنا زمن كتابة قصائده فسنجدها تنحصر بين الاعوام ١٩٥١ ـ ١٩٥٤ ، أي أن سعدي يوسف قطع في شوط التدريب ما يقارب الخمس سنوات ولكنه لم يستطع بعد أن يمتلك صوته المتميز .

ان مراهقة سعدي يوسف الشعرية تؤشر الى ملكة غير متمردة تحفظ للقديم مكانته من التبجيل والاحترام . وحتى صبواته في الشعر الحر لم تكن ترتكز في البداية على أساس معرفي بروح القصيدة الجديدة . معظم قصائد الديوان رومانسيات غنائية تتغزل بالمرأة والطبيعة وتحفل بالمألوف من أوصاف الحب واللوعة والجوى :

تقولين ان لنا موعدا
ونغرق في موجة من شذا
نلم بأضوائه الفرقدا
تهل علينا وراء المدى

(موعد في مكان ما ١٩٥١)

والخمر في هذا الديوان مادة سعدي يوسف المكملة لعالم الحب الشاعري :

سكر ينام على سكر وعربدة
تهفو لعربدة والليل خمار

والنار تجتـــاح صـدري دون مطفـئـة

وبنت جـــارتنا تجـتـــاحـــهـــا النار

تكاد تتشابه الرومانسية الغنائية في شعر سعدي يوسف المبكر مع أغلب التجارب الاولى للشعراء العرب من مجايليه أو من الذين سبقوه مثل السـياب ، أدونيس ، أمل دنقل ، حجازي وغيرهم ، بيد انه لم يكتب عن الحزن واللوعة والاسى كما فعل الشعراء في المرحلة الرومانسية التي تشبه بها ، غير أنه اتى الى موضوع الحب بمنهج فيه جراة في التغني بمفاتن النساء ومحاسنهن .

في ذلك الحين كان الشاعر يعالج صراعه مع واقع اجتماعي صعب بقصائد نواسية يشهد فيها ليال الدنان وخمر أصفهان ومضامين تتشبه بالتجارب الضعيفة لنزار قباني ، ولكن تأمله في الطبيعة يبقى هو الطاغي في معظم القصائد ، وهو يعتمد على حافظة الشعر الرومانسي المتداول أكثر من أعتماده مخيلته . العلاقة في هذا الديوان بين بواكير وعيه الادبي وبواكير وعيه السياسي لاتتقارب كثيرا ، فسعدي الذي كتب في السياسة قصائد الحب ، كان في هذا الديوان يعيش عالمه في سماء الشعر المحلق ، دون أن يحاول الاقتراب من الارض ، لا في واقعة الحب التي يسجلها ولا في واقعه الاجتماعي الاخر الذي يشكل الفقر والبؤس والشكوى الفلاحية من ظلم الاقطاع وقسوته أهم معالمه . أنه يعيش مع (لالات) أمريء القيس كما يقول (لأن شغفي بأمريء القيس أنذاك كان رنين الكلمات لا لا لا) وتهويمات الرومانسيين المصريين واللبنانيين .غير أن ماورد في ديوانه (أغنيات ليست للأخرين) لايدل على ضرب من المواضيع التي كانت شاغل سعدي أنذاك ، فقد أخفى عن أعين الرقابة الحكومية التي نشطت إبّان تلك الحقبة ، القصائد التي كانت مادته للكتابة طوال تاريخه الشعري ، وتاريخ كتابتها يرجع الى مرحلة التحول في حياة الشاعر الشخصية .

يبدا التحول في حياته عندما يقبل في دار المعلمين العالية في بغداد مطلع الخمسينات ، حيث ابتدأت حياته طالبا جامعيا في قسم اللغة العربية ، فمكنته حياة العاصمة الثقافية ان تكون على تماس مع الجيل الذي شكل لاحقا صفوة المجتمع الادبي العراقي ، السياب ،الملائكة ، البياتي ومجموعة أخرى من الشعراء والكتاب الذين أنهوا دراستهم في تلك الدار . وكان للسياب في حياة سعدي تأثير خاص يقول عنه «صلتي ببدر قديمة تعود الى جيرة قريتين ، وشيء من نسب وتطلع نضال جمعنا قبل أن يجمعنا أدب أقمناه مقام الوالد . ظلت صلتنا ودادا بالرغم من كل شيء ، حتى في أشد الليالي حلكة»(١٧) . في هذا الوقت بالذات عندما بدأ سعدي يوسف خطواته الاولى ، كان الشعر الحر قد حقق أنجازات مهمة . نشر السياب (حفار القبور) في ١٩٥٢ و (المومس العمياء) ١٩٥٤ ، وظهرت (أنشودة المطر) في مجلة الاداب ١٩٥٤ ، وسبق لنازك الملائكة في ١٩٤٩ أن نشرت ديوانها (شظايا ورماد) مع مقدمته التي وضعت التنظيرات الاولى لحركة الشعر الحر ، وظهر ديوان بلند الحيدري (خفقة طين) ١٩٤٩ ، وصدر للبياتي ديوان (اباريق مهشمة) ١٩٥٤ .

يخرج سعدي يوسف في ديوانه (اغنيات ليست للاخرين) على الاسلوب الكلاسيكي باربع قصائد ، ولكن شعره انذاك لم يكن ينتمي الى روح القصيدة الجديدة ومقاصدها .

في ديوانه الثاني (٥١ قصيدة) الذي صدر في ١٩٥٥ ينتقل الشاعر في مجمل رؤيته الشعرية من موقع الى اخر ، فهذه القصائد التي تنحصر كتابتها بين الاعوام (١٩٥٤ ـ ١٩٥٩) تختلف عن اسلوب ديوانه الاول ولغته ومواضيعه ، وفيها تظهر تأثيرات أعتناقه الماركسية بعد أن أنهى دراسته وعاد الى البصرة وباشر نشاطه السياسي ، وسيكون لهذه الصلة الاثر الاكبر في تحديد مصيره الشخصي ومصير أدبه .

يلاحظ يوسف الصائغ في كتابه عن الشعر العراقي الحر ان «الماركسية أثرت في شعره بحيث أصبح مقتنعا بأنه يستطيع أن يلتقط العنصر الحي في مجموعة ظواهر معقدة ومتضاربة فيبرزه ويقدمه ولو بشكل لمحة»[١٨] وعلى غرابة هذا الرأى ويقينيته التي تبدو على درجة من التبسيط ، لنا أن نأخذ منه ما يمكن أن نسميه الجانب الاحتمالي في علاقة الشاعر بالمعتقد ، ذلك الذي يمده بمفاتيح الافكار والرؤى والتخيلات . كانت الماركسية في الاربعينات والخمسينات أهم نوافذ الوعي الجديد الذي وفد الى العراق فأحدث الانقلاب الكبير في الكثير من الرؤى والتصورات ، وكانت المعبر الذي اجتازته الثقافة العراقية الى تفرعات متباينة في فهم الظواهر الاجتماعية وتمثلها فنيا . أرتبطت ببدايات القص منذ محمود أحمد السيد وذنون أيوب الى عبد الملك نوري وشاكر خصباك وغائب طعمة فرمان ، الى الاجيال التي لحقتهم . وبدت حركة الشعرالحر ممثلة بشخصياتها الاساسية قريبة من نازع الماركسية في مضامين قصائدها :السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري . مع ان نازك الملائكة التي كانت الرائدة الاولى لهذه الموجة كانت أكثر ميلا الى النزعة العروبية في السياسة . تبنت مجلة (الثقافة الجديدة) دورية الحزب الشيوعي التي صدرت علنا في ١٩٥٣ هذه الحركة وبدت كما لو انها تعبرعن طموح الماركسيين الى التجديد . وكان من تأثير ذلك الارتباط أن أطلق على موجة الشعر الحر تسمية الموجة الشعوبية وهو اللقب الذي ظل لصيقا بالشيوعيين . ويتحدث الناقد العراقي عبد الجبار داود البصري في كتابه عن السياب مبرئا الحركة من هذه التهمة «المتعصبون يتهمونه ـ أي الشعر الحر ـ بالشعوبية . . . عروبة الشعر الحر ليست موضع ريبة وشك بعد أن وجدوا أن شعراء هذا النوع لايقتصرون عليه ولا يفرطون بأصوله العربية في النحو والصرف والبلاغة»[١٩] .

كانت الخمسينات وما قبلها أهم المراحل الثقافية التي أثمرت حركة تدعو الى تغيير كل تضاريس الادب العراقي وهي نتاج الاتصال بالعالم الخارجي ولغاته وأدابه ، وكان أبناء الذوات الذين أطلعوا على جانب من الفكروالثقافة والفنون الغربية ، بدأوا الظهور حاملين الوية التجديد ولاسيما في القصة والفن التشكيلي والموسيقى . وكانت الصحافة أحد منابر السجال الذي دار حول الافكار الجديدة . ومنذ العشرينات حاول الانكليز تشجيع حرية الصحافة في العراق ويسجل يوسف عز الدين ملاحظات كثيرة حول ازدهار الصحافة خلال عهد الانتداب ووصول المجلات والصحف العربية كالمقطم والمقتطف والهلال وغيرها[٢٠] في هذه الاثناء أثمرت سياسة التعليم المجاني التي اتبعها العهد الملكي ، بروز دور جديد للفئات الفقيرة التي بدأت تفد الى الادب من المدن الاخرى ومن الاحياء الفقيرة في بغداد . كان ادباء العراق في فترة الاربعينات جنود مرحلتهم ، ان صح ان نستعير من الشاعر البريطاني الكبير و . هـ . اودنAuden تعبيره وهو يصف ماركسيته وماركسية ادباء الثلاثينات (نحن جنود مرحلتنا)[٢١]

في المسار العام يمكننا أن نشخص العديد من الظواهر التي طبعت هذه المرحلة ، ومنها أن أبناء الذوات من المشتغلين في الادب والصحافة لم يكونوا أقل حماسة من الفقراء في الدعوة الى الاشتراكية ، فكان مؤلف أول حلقة ماركسية في العراق حسين الرحال من العوائل المتنفذة منذ الحكم العثماني وصولا الى العهد الملكي[٢٢] وعائلته حمته من أذى الملاحقة في الاوقات العصيبة التي بدأت فيها تلك الافكار تشكل خطورة على حملتها . وكانت شخصيته موضوع أول محاولة روائية عراقية مطلع هذا القرن التي أصدرها ابن وجيه اخر هو محمود أحمد السيد[٢٣] تحت عنوان (جلال خالد) في ١٩٢٣ . كان الفكر الاشتراكي الذي غزا أوربا أوانذاك يجد صداه في

العراق منذ تلك المرحلة بعد أن تعرفته الانتجنسيا التركية ونقلته الى البلدان الخاضعة لحين ما تطور في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، واستوى على هيئة أفكار ماركسية ثم تنظيم شيوعي انطلق من الناصرية في جنوب العراق على مبعدة من البصرة . هذا التنظيم حاول اختصار الهوة الكبيرة بين الممارسة والفكر حين أعاد الثقة الى ابناء الفقراء بقدراتهم على الابداع والعطاء والمشاركة . كان مصيرهؤلاء من الادباء والكتاب لاحقا السجن والتشريد والمنفى كما حدث مع السياب وغائب طعمة فرمان وسعدي يوسف وغيرهم ، في حين بقيت تلك الافكارتتفاعل لديهم على مستويات متعددة فنيا وانسانيا ، مثلما كانت تتفاعل لدى الادباء من الاصول الثرية الذين تبنوا هذه الافكار . وفي الظن أن ما اختلف بينهما ليس فقط المصيرالشخصي ، بل طريقة التعامل مع الحياة التي أنعكست على فنهم وطرائق تعبيرهم عن تلك الافكار ، وهو مبحث يحتاج الى الكثير من البراهين التطبيقية التي ترشدنا الى الطبيعة السوسيولوجية للادب العراقي في تلك المرحلة والى خصوصية أدب شاعر مثل سعدي يوسف . بيد أن انتماء سعدي يوسف الى الشيوعيين والمعتقد الماركسي كما هو حال معظم الشعراء والكتاب ، كان يحمل الكثير من الاشكاليات ، فشخصية هذا الشاعر المتمردة على الثوابت ، الفردانية ، القلقة ، الاشكالية بما تختزنه من شكوك وهواجس واستبطانات ، ترشدنا الى الدوافع التي جعلته يتبنى هذا الفكر . ونفترض من بينها روح التحدي التي يستشعرها حملة الوعي من العوائل المعدمة . فالفكر الماركسي لم يكن مقبولا ولامباركا على الصعيد الرسمي والشعبي وحامله يواجه العواقب اينما حل وحيثما رحل . منحت الماركسية أبناء الطبقات الفقيرة من المتعلمين والمثقفين ثقتهم بأنفسهم وقدرتهم على تحدي عزلة الذات الريفية وخوفها وانكماشها وتحدي الاقوياء الممثلين للسلطة والمتنفذين ، بل المجتمع الكبير

المحرومين من أمتيازاته . وسعدي يوسف نشأ في عائلة فقيرة و في بيئة كانت أفكار الماركسية تعبرها أملا وطموحا الى تغيير منتظر . وظلت هذه الافكار في بعدها التاريخي عاجزة عن أن تجلب سعادة لمعتنقيها ، وفي بعدها الاجتماعي الجسر التي اجتازته حاملات الوعي الجديد بمختلف أشكاله وتجلياته في الفن والادب .

هل كان الادباء الماركسيون في العراق يمثلون موجة أسهمت في شيوع فن الدعاوة والاعلام ؟ نستطيع أن نقول ان البروبوغاندا التضليلية في العراق بدأت على يدهم ، فجماهيرهم كانت من الكثرة في الاربعينات والخمسينات ، مما أتاح لنوع الادب الذي يكتبونه أن يملك الرواج والاقبال وان كان ، في امثلة منه ، على درجة من الضعف والركاكة . فكانت روايات ذو النون أيوب وهو من رواد القص في العراق ، عبارة عن مرافعات شيوعية عن الفقر والبيروقراطية والتخلف والصراع الطبقي . وكانت أفكارهم وراء تلك النزعة البكاءة الميلودرامية التي كان الادب العراقي يحفل بها شعرا ونثرا . وبقي طابع القصيدة السياسية التي تحتفي بالشعارات شكلا ومضمونا ، يسيطر على الكثير من الشعر العراقي ولاسيما في شعر السياب والبياتي . وكان سعدي يوسف أحد ممثلي هذا التيار الذي بقي الهتاف يلازم قصيدته الضعيفة الى منتصف الستينات ويطل برأسه في قصائده اللاحقة . ومع ان نبرة الهتاف عند سعدي خافتة ولا توحي بالقوة والعرامة الا ان قصيدة مثل تلك التي يقول فيها : «خمسون راية حمراء على بوابات قصر الشتاء / خمسون قطارا مصفحا من بتروغراد حتى فلاديفوستوك / خمسون سفينة قمح من الفولكا الى اطفال المدن الجائعة» تدرج ضمن ما يمكن ان نسميه البروبوغاندا السياسية .

يكتب احد النقاد الانكليز في تقييم شعرستيفن سبندر واودن

ومجموعة الماركسيين البارزين في ثلاثينات هذا القرن قائلا « يتجه شعرهم نحوالبربوغاندا ، ولكن هذه البروبوغاندا تبحث عن مغزى او نظرية للحياة ، تلك التي من الجائز ان تحرر طاقات الشعراء لكي يكتبوا شعرا نقيا »[٢٤] ربما يصح هذا التصور على الشعر العربي في مراحل مختلفة . وسيكون بمقدورنا ان نتخيل الاثر الذي تركته الماركسية بسلبياتها وايجابياتها على الحياة الثقافية العراقية ، ومن علائمه نزعة تأجيج الحماس التي تتحول الى ايمان ينشطر على ذاته بين اليقين والانكار ، الثبات على المبدأ والتنكر له . وهو ينعكس على نوع هذا الادب وطبيعة الجماهير التي يتوجه اليها . وليس من الصعوبة ادراك التاثير الذي تركه الوعي بالتخلف على تغيير مسارات الرؤية الادبية في تلك الاحقاب ، فالاديب الماركسي يساكن هذا الوعي ويتجاوب معه او ينساق الى أنماطه بحجة الالتصاق بالجماهير . وسنجد في شعر المراحل الاولى لسعدي يوسف أوصاف القصيدة السياسية بتمثلاتها المبسطة .

والحق أن مراحل سعدي يوسف في التعاطي مع الماركسية اختلفت من ديوان الى آخر . ففي بداياته كان يشغله من الماركسية ارتباطها تاريخيا بالكيان الجمعي ، اي بحركة تربوية تصهر الفرد داخلها . ان ما يتحدث عنه غرامشي حول الفرق بين العنصر الشعبي والعنصر الفكري في الرابطة بين المثقف والناس ماركسيا ، يصلح هنا في مقاربة متخيلة لفهم العلاقة الشعرية بين سعدي يوسف و الناس . العنصر الشعبي في علاقته الاولى هو اقرب الى الهوى والتشيّع ، الذي أختصر المسافة بينه وبين نماذجه . وبوصفه حزبيا كان يصطفي الناس لقصائده مثلما يصطفي الحزب جمهوره . قصائد ديوان سعدي يوسف الثاني (٥١ قصيدة) تتحدث عن نماذج انسانية من بلدته ، متكسبين وفقراء ، عمال وفلاحين وحزبيين : (محمود المناضل ، والهارب

الليلي ، سالم المرزوق وحسون وعبد الله وغيرهم) . القصيدة هنا تحقق الترابط بين الفكر والعمل . فهو عندما يكتب عن تلك النماذج يحقق ذاته الابداعية من خلال توحد تلك الذات مع مصائر الذين يناضل من أجلهم . انه يخطو بثبات نحو ردم هوة الاغتراب بينه وبين أبناء شعبه ، أي أناسه الذين يكتب القصيدة من أجلهم ، بل يستشعر غربتهم في ظل وضع سياسي يضطهدهم . انه في مرحلة الوعي بالعمل كممارسة جماهيرية ، غير ان وعيه النظري يبقى نا قصا لانه وعي محدود الافق غير قادر على أن يأخذ بيد قصيدته الى تخوم أبعد من تلك النظرة الفقيرة الى الصراع الاجتماعي التي يتلمسها بالعنصر الايماني لاالعنصر العقلي . ويصح هنا ما يتصوره غرامشي عن الحدود الضيقة للالتصاق بالجماهير في الممارسة الفكرية فهو يقول : «الجمهور أحيانا محنة قاسية لان الاخلاص والانضباط هما في البداية صورة موافقة الجمهور على تنمية الظاهرة الفكرية بكاملها ، وطبقة اهل الفكر تنمو في الكم والكيف فتتضخم اولا ثم تتعقد بارتباطها بحركة مماثلة من كتلة البسطاء »[٢٥] .

تترتب على نشاط سعدي يوسف السري مخاطر كثيرة اضطرته الى التخفي والتعرض الى السجن ومطاردة الشرطة ثم أخيرا الرحيل هاربا الى الكويت في العام ١٩٥٧ ومنها الى القاهرة . عند هذا المنعطف تبدأ خطوته الاولى نحو المنافي ، لتصبح امكنة اقامته في الفترات الاطول من حياته .

تكاد تختفي من ديوانه الثاني المرأة وحياة اللهو والحب ليحل بدلها مواضيع مرصودة بعين جديدة . ان خطوات سعدي الاولى نحو ما يمكن أن نسميه التوثيق في الشعر تبدأ من هنا ، مع أن محاولاته أن تجاوزنا مرحلتها التاريخية تبدو على درجة كبيرة من التبسيط ، الا أنها تحمل البذور الاولى لحصاد الشاعر الوفير من قصيدة مجردة من الاعيب اللغة وتهويمات الشعر

المحلق في خيالات بعيدة عن الواقع . التوثيق في قصيدة يوسف يعني الصدق حسبما حاول ان يصفه في واحدة من خاطراته : «عندما اتحدث عن شجرة ، احاول ان اسميها شجرة . الشجرة هي من النوع الفلاني . الورقة احاول ان اقدم لها شكلا . المدينة او الحي . . . اقصد بعملية التوثيق تلك العلاقة بالاشياء ، العلاقة . لا اقول بتفصيلات الواقع ـ وانما بالتقاطات الواقع التي نختارها . . وبانتقاء العناصر التي تجدها اكثر حيوية بينها ثم اقامة علاقة جديدة بينها ، علاقة صراع ، بناء ، علاقة تركيب ، اي ان يضع الشاعر لها نظاما جديدا »[٢٦] والتوثيق هو ابن مرحلة الشاعر ذاتها ، قصيدة السياب في جانب مهم منها ، وثائقية حسبما يشير عبدالجبار داود البصري في كتابه عن السياب «كما ورد في قصيدته منزل الاقنان عن بيت جده وام البروم اشهر مقبرة في البصرة ، وفي تسجيله لعدد من الحوادث السياسية في العراق وفي البلدان العربية تبرز لديه هذه النزعة التوثيقية »[٢٧] .

في مجموعته (٥١ قصيدة) نجد للمكان ملمحا واضحا بتضاريسه الاجتماعية وبمواقعه وأشخاصه . ومدينة مثل البصرة تبدو هنا ممثلة للعراق ، بشوارعها وازقتها ونخيلها وأناسها وهذه خصيصة من خصائص سعدي يوسف ، فهو ينطلق من الاشياء الاقرب ليمنحها قدرة على التعميم . كتب في هذا الديوان عن كل مايمت الى الحدث السياسي بصلة من ملاحقات وسجون وهجرة في انطباعات وخواطر عن المناضلين والعمال والفلاحين ، منطلقا من معتقده عن قيمة البطولة التي يمثلها هؤلاء . وهو يأتي الى الشعر على هيئة خاطرة أو مشهد صغير أوما يشبه الاقصوصة . غير أن المؤكد أن تجربة سعدي في هذا الديوان لاتمكن مقارنتها بتجارب الرواد الذين استوت قصائدهم في منتصف الخمسينات الى نضوج واكتمال وعلى وجه الخصوص تجربة السياب والبياتي في قصائدهما السياسية وبلند الحيدري في نزعته

الاغترابية الذاتية . ولكن يبقى لصوت سعدي يوسف الخافت بعض تميز وان كانت قصائده في هذه المرحلة تشكو من تبسيط المشاعر ومن هتاف يلح فيه سعدي على النداء الذي يشكل جزءا اساسيا في اداء (ياموطني . . يامبدع الانسان) (ياجميع الشرفاء . . ياجميع الاصدقاء / ارفعوا اصواتكم من اجل شعبي .) (يامحمد ! / انها الارض التي نحيا عليها ونموت) (ياصديقي . . / ياصديق المسالة / اننا نمنح للحلم دما / ونضيء القمما) (اني اتيت اليك يابيتي . . اتيت بلا نجوم) (يانهر . . يادربا الى صوفيا . . تالق في حياتي) . لعل خيار الشاعر السياسي يتعزز في هذا الديوان مفصحا عنه بصيغة مباشرة اقرب الى الشعارات منه الى القصيدة التي تضمر مضمونا أجتماعيا او سياسيا كما هو حال شعر سعدي يوسف اللاحق . مجموعتان يصدرهما بعد هذا الديوان ، اولاهما(النجم والرماد) وتؤرخ للفترة التي اعقبت ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ . عنوان المجموعة يشير الى موقفه من المرحلة التي كان يكتب عنها وهي تصطخب بالالتباس السياسي والاضطراب الاجتماعي . والقصائد في هذا الديوان على خلوها من تمجيد زعيم الثورة عبد الكريم قاسم ، الا أن معظمها تحاول الانتساب الى الشعر الثوري الرومانسي ، مقلدة شخصيات ناظم حكمت الشعرية ولوركا وغيرهما ممن كانوا يسمون شعراء الحرية .

التباس المرحلة أفاد الشاعر لجهة تنويع مساراته الشعورية وعدم حصرها في حالة ثابتة ، كما أفاده أيضا في تكثيف مشاعر الغربة التي جعلت طقس السياسة فيها يكتسي طابعا شخصيا . وسرعان ماتنتهي مرحلة الثورة التي كان ينتظرها ، بخيبة تتجلى في قصيدته التي تحفل بنماذج القتلى الذين يوثق الشاعر لحوادث موتهم اليومي . بيد أن تلك الايام لاتنتهي الابما هو أكثر سوءاً منها ، بعد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالجمهورية الاولى

وحلل دم الشيوعيين في السجون والشوارع .

١٩٦٣ يدخل سعدي يوسف السجن ويهرب من العراق في أول انفراج سياسي الى بيروت ، ثم منها الى الجزائر ويصدر في العام ١٩٦٥ مجموعته الثالثة (قصائد مرئية) ومعظم نصوصها كتبت خارج العراق .

يمكننا اعتبار هذه المجموعة فاصلة انتقالية في شعره ، فهو يحاول أن يخطو خارج الاناشيد الرومانسية الثورية الى مايمكن ان نسميه الصيغة الدرامية في الشعر

في نصه (مرثية الالوية الاربعة عشر) ١٩٦٤ تسير الحركة بين ازمنة تتشابه في التوقيع على حزن الشاعر وغربته وتختلف في تجسيدها الفعل الذي تعتمد عليه . صوت السارد يبدا بوجوده العيني في مكان محدد من الحاضرهو المنفى (اتيه الليل في ساحات بيروت) ثم مكان الطفولة : الوطن (شربت الماء اسود في ظلال التوت) ، ثم المكان الكابوسي او البؤرة التي يقف عندها عذابه ، السجن والمطاردة (لتعوي مثلما يعوي قطار الموت في الصحراء) . يغلق الدائرة على المستوى السردي في تطور ترددي واحد . انه يقف عند تفصيل وصفي لحزنه وحرمانه ، أي أنه يكاد لايخرج عمليا عن الحالة الواحدة التي يتساوى فيها موقع الذات من العالم من دون أن يتقاطع أو يشتبك في صراع أو حالة جدلية ، فيبقى صوت انشاد الشاعر ذا نبرة مغرقة في غنائيتها . وهنا تبدو الحالة الدرامية محض تمرينات أولية يمكن أن نستنتج منها رغبة الشاعر في تجريب بناء جديد لقصيدته يقوم على التنقل بحرية بين مجموعة من الاشكال المختلفة في القول ، ومنها وجود أكثر من مستوى للصوت الواحد ، والانتقال من القصيدة المختصرة الى الطويلة عبر الاضافات التي تشكل قطعا لمسارات القصيدة : الاغنية الشعبية وخبر الجريدة الملصق .

في قصيدته (انطباعات) نسمع ثلاثة أصوات في مطلع الحالة التي

يعرضها ، وسنجد القطار المكان الذي يلح على الشاعر ، وان جاز لنا أن نستخدم معلوماتنا في فك شفرات الكتابة ، فسيكون لدينا ما يساعدنا على معرفة دلالة القطار في مجموعة من قصائده في هذا الديوان ، ولعل ابسطها الاشارة الى الارتحال ، ثم الحادثة التي سميت في العراق بقطار الموت اشارة الى واقعة جرت بعد انقلاب ٦٣ قضى فيها عدد من الشيوعيين وهي تظهر في مجموعة اخرى من نصوصه . بيد ان القطار يوجه ضمن معمارهذه القصيدة حالة الحركة وايقاعها ، وهناك توطئة تقولها أغنية يضعها سعدي في العادة لكل حوارياته الشعرية ، وسنعود اليها عند كتابتنا عن هذا اللون من شعره . الاغنية ـ التوطئة تتحدث عن قطار يعبر الليل تركن داخله (عربات مثقلة العتمة) داخلها (الفارس في القيد) ، ويقف مقابل الصوت الذي يردد تلك الكلمات . مشهد يشابه تفصيله ، يذكرنا بنص للوركا ، يحاول فيه الشاعر ان يخلق ثنائية الصورة في تداخلها أي الحقيقة والوهم ، وسنجد في كل شعر سعدي اللاحق وأفضل نماذجه تلك المفارقة التي تتشكل من ثنائية الشيء ونظيره ، داخله وخارجه ، ظاهره وباطنه الى ماليه من مترادفات يشتغل عليها سعدي لخلق جدلية قصيدته اوحركتها السرية التركيبية . ان نظامه الشعري يقوم على التناغم المحسوب لكل الوحدات الروحية أو ـ الروح العقلي ـ أن استعرنا المفهوم الفكري وهي تحتوي في ذاتها ـ كجنين ـ على تلك الثنائية الرحبة . ذلك النوع من الحركة الذي يتضمن مساحة شاسعة من الاضداد المتضاربة التي توظف فنيا وفكريا لصالح تثبيت نسبية المعرفة ، وسايكولوجيا في زاويتها الصغيرة المحدودة به شخصيا تعبيرا عن نازع الشك والارتياب الذي يعانيه الفنان في حصاراته الروحية .

ولعلنا لا نبالغ ان قلنا ان نوازع التردد او العاطفة المرتبكة ، كانت واحدة من أدوات هذا الشاعر الجمالية التي أحدثت النقلة المهمة في الحداثة

الثانية لشعر الرواد . انه لكي يتوصل الى قصيدة تركيبية يبدا بالحالة وضديدها ، وهي لاتقتصر على قصيدة هذا الشاعر بل تؤلف نهج القصيدة التي عاصرته . وبالطبع يختلف استخدامها من شاعر الى اخر . وعند سعدي يوسف يختلف مدى نجاح استخدامه بين ديوان واخر . ان حياته بعد الهروب من العراق قد امتلات بدواعي الازدواج في العلاقة مع الناس واللغات واللهجات وذاكرة الكتابة التي تحتضن مكانين وزمانين . تحتضن التردد والاقبال ، الخوف والشجاعة وكل ما في العالم من ثنائيات تمارسها القصيدة . تخطو قصيدته في الغربة نحو افق تتجاوز فيه نواقص الفكر الحزبي ، نحو فهم الأبداع على أنه صيرورة فكرية . انه يقترب من علاقة المثقف بالفكر باعتبارالاخير أداة لتخطي المثالية وارجاع الوجود الى الوجدان وتوحيدها الوجدان والفهم داخل مسرى واحد[٢٨] ليخطو مطلع السبعينات تلك الخطى الواثقة نحو أفاق جديدة للشعر العراقي والعربي . غدت السياسة لدى شاعر مثله تعني حسب الناقدة فريال غزول «التعبير عن الشخصي والحميمي ، وهي رسالة تخلو من الشعار وتاتي ببساطة وربما بالمصادفة . يهمس ويلمح ويومىء بها »[٢٩] .

الهوامش

١ ـ سعدي يوسف ـ مقدمة الاعمال الشعرية ـ المجلد الاول
دار المدى ـ دمشق ١٩٩٥ ط ٤ ص ٤ .

٢ ـ أحسان عباس ـ بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩٢ ط ٦ .ص ١١ .

٣ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفى الاخير ـ دار الهمداني ـ عدن ١٩٨٣ .ص ١٨٨ .

٤ ـ أحسان عباس ـ بدر شاكر السياب ص١٢

٥ ـ مير بصري ـ اعلام الادب في العراق الحديث ـ دار الحكمة ـ لندن ١٩٩٤ ج١ ص ٣٨٢ .

٦ ـ الكسندر اداموف ـ ولاية البصرة ماضيها وحاضرها ـ ترجمة صالح التكريتي ـ منشورات مركز دراسات الخليج ـ جامعة البصرة ـ ج ١ ١٩٨٢ ص ٥٤ .

٧ ـ المصدر ذاته ص ٥٥ .

٨ ـ غاستون باشلار ـ شاعرية احلام اليقظة ـ ت : جورج سعد ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩١ .ص ٨٩ .

٩ Brooks ; CLeanth & Warren ; Robert Penn ,
Understanding Poetry ; Harcourt Brace College Publishers , 4th edit 1988,p.72.

١٠ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفى الاخير ص ٢٣٦ .

١١.المصدر نفسه ص١٦٤ .

١٢ ـ سعدي يوسف ـ خطوات الكنغر (اراء ومذكرات) دار المدى دمشق ١٩٩٧ .ص ٨٤ .

١٣ ـ محمد خضير ـ بصرياثا (صورة مدينة) ـ دار المدى ـ دمشق ١٩٩٦ .ص٧٢ .

١٤ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفى الاخير ص ٢٠٢

١٥ ـ المصدر نفسه ص٢١٢

١٦ ـ يوسف الصائغ ـ الشعر الحر في العراق ـ مطبعة الاديب ـ بغداد ١٩٧٨ .ص ٥٧ .

١٧ ـ عبد الجبار داوود البصري ـ بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ـ دار الجمهورية ـ بغداد ١٩٦٦ . ص٩٨ .

٢٠ ـ أنظر يوسف عز الدين ـ الحركة الفكرية في العراق ـ مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٣ . ص٩١-١٠٠ .

٢١- Hoggard , Richard , Auden :An Introductory Essay ,
- Chatto & Windus - London, 1965 .p.113 .

22 ـ ولد حسين الرحال ببغداد في ١٩٠٠ وهو من عائلة من العسكريين والتجار والمتنفذين أصولها تركية . سافر الى المانيا وعاد منها أشتراكيا ،أصدر مع المحامي مصطفى علي صحيفة (الصحيفة) ١٩٢٤ وكانت أول مطبوع في العراق يدعو الى الفكر الاشتراكي . قاد خلال هذه السنوات أول حلقة ماركسية من مجموعة من المثقفين . تنقل بين وظائف مختلفة كمترجم في الخارجية وتولى مديرية الاذاعة في ١٩٤٨ . وأصبح سكرتيرا لادارة السكك الحديد في ١٩٥٤ . أنظر مير بصري ـ أعلام الادب في العراق الحديث جـ ٢ ـ ص : ٥١٥ دار الحكمة ـ لندن ١٩٩٤ .٢٢ ـ محمود احمد السيد رائد القصة العراقية وهو بغدادي ولد في ١٩٠٣ وكان ابوه مدرسا

بجامع الحيدر خانة واماما لجامع الشيخ عبد القادر الكيلاني وكان قبلها قائدا في سلاح المدفعية التركية . سافر حسين الرحال الى بلدان مختلفة ومنها البلدان الاوربية وانتمى الى الحلقة الماركسية وكتب اول محاولة روائية في العراق (جلال خالد)١٩١٩ ـ ١٩٢٣ ويقول حنا بطاطو المؤرخ الفلسطيني في كتابه عن الطبقات الاجتماعية في العراق ، ان شخصية جلال خالد هي شخصية حسين الرحال عينها . راجع مقدمة (جلال خالد) . من دون اسم . منشورات الثقافة الجديدة . عدن ١٩٨٣ .

٢٤ - Hoggart , Richard - Auden (An Introductory Essay) Chatto & Windus - London 1965 . p.115.

٢٥ ـ غرامشي (دراسة ومختارات) . جاك تكسيه . ت : ميخائيل أبراهيم مخول .
منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٢ .ص ١٦٩ .

٢٦ ـ سعدي يوسف يوميات المنفى الاخير . دار الهمداني . عدن ١٩٨٣ .ص١٩٢ .

٢٧ ـ عبد الجبار داوود البصري . بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر . دار الجمهورية . بغداد ١٩٦٦ .ص ٧٠ .

٢٨ ـ غرامشي «دراسات ومختارات) . جاك تكسيه . ت : ميخائيل ابراهيم مخول ص : ٢٥٠

٢٩ - Ghazoul , Ferial .J , The Poetics of The Political Poem , Arab Studies Quarterly - Volume 8, No.2, Spring 1986 - Cairo ,p.108.

الفصل الثاني

ما بعد تجربة الريادة

في وقت كان تيار الشعر الستيني في العراق يتجه نحو محاولة تجاوز قصيدة الشعرالحر ، كان سعدي يوسف بعيدا عن العراق ، في عزلته ، يمهد بخطوات متأنية اعادة القوة والوهج الى تيار قصيدة التفعيلة وموجتها الريادية . كان الشعر الستيني يمضي منقبا في موجات التحديث العالمية عما يساعده على خلق النقلة الشعرية المنتظرة التي تناسب غليان الافكار وصعود الاصوات الادبية الشابة متساوقة مع عصر الثورة الطلابية والشبابية في العالم وموجة البيتنيك Beatnik وصوت الن جينسبرج[١] . في هذا الوقت كان سعدي يوسف يخط طريقه نحو استرجاع موروث السياب تساوقا مع نازعين : أحدهما عاطفي والاخر فني لتمكين قصيدته من اعادة بناء ذاتها خارج الهشاشة التي اتسمت بها في السابق . وفاة السياب التراجيدية التي أسدلت الستار على حياة ملأى بالصراع ومحتشدة بالدلالات ، قربت سعدي يوسف من تجربة ابن بلدته واكثر الاصوات الشعرية حضورا في العالم العربي . كما أن الاحساس بالغربة والاستيحاش حمل تجربة سعدي يوسف الى المناطق الاكثر حميمية في ذاكرته ، ونص السياب يرتبط بالمكان العراقي وبالبصرة على وجه التحديد . وفوق هذا وذاك ، كان الشاعر يدخل مرحلة من النضج ساعدته على اعادة النظر في مجمل تجربته وعلاقتها مع الشعر

الذي يتذوقه . وفي الظن ان قصيدته (مرثية) ١٩٦٥ في ذكرى بدر شاكر السياب ، حققت له النجاح المرضي على الصعيد العراقي وشجعته على الدخول الى كنوز السياب ومغاليق عوالمه التي كانت تعز عليه في السابق . فهي نص يقوم على تماهي قول الراثي مع نسيج قول السياب . ولعل دافع هذا التماهي رغبة روحية بقدر ماهو تجريب فني . ونتخيل أن لهذه القصيدة تأثيرا بيِّناً على تطوير خطوات سعدي يوسف نحو تلمس تركيبة شعرية جديدة تتلاقح فيها الصور المستلة من نسيج قصيدة أخرى مع إشارات صوته ، ان فكرة التناص تشتغل هنا على نحو اولي وواضح ومقصود محتوية الفكرتين معا : التضمين والتفاعل . فهو حين حاول منتجة الاصول تولى تفكيك عناصرها ليرتبها في نسق يقوم على حركة الذات المبادرة . فمن خلال عملية التحكم بالمادة الخام التي هي نصوص اخرى ، صير عملية التبادل بين عناصرها تدخل في مرحلة جديدة ، مرحلة الضبط لاتجاهات الحركة فيها .

هناك صوت السياب . وهويستحضر كما تستحضر الارواح في ترنيمة هي أقرب الى ترنيمة العزاء :

جيكور مطفأة كأن الليل عانق ساكنيها
لاالتوت في الانهار يهبط ، لاالسماء تشف فيها
والنجم والاسماك ما عادت حدائق للمساء
بابا الى وديان نجد
غيلان يصعد فيه نحوي من تراب ابي وجدي
فارى ابتدائي في انتهائي .

وهناك صوت الشاعر(سعدي يوسف) الذي يرتب نص السياب الاصلي وفق مبدا المطابقة أي المشاكلة لا المخالفة ويمكن ان نضع لها حسب ترتيب المصطلح النقدي الكثير من التفرعات وهي تفيدنا هنا لانها تحدد سمة النص ،

وحسب تقسيم محمد مفتاح لتفرع مفهوم التعضيد سيكون لدينا عدد من التسميات التي تنطبق على علاقة القرابة بين نص سعدي والسياب : المناظرة والمحاذاة والمماثلة والمضاهاة وكلها تصلح في هذا الحيز[٢] :

ايوب في المستشفيات يهيم ، تسبقه عصاه
بين القرى المتهيبات خطاه والمدن الغريبة
وهو المسيح يجر في المنفى صليبه
انهار جيكور التي اندثرت تفجرها عصاه
وبيوتها تنشق عن لبن اذا مرت يداه
عبر الجبين . .
واورقت في السر اغنية وآه .

المخاطب في هذه الحالة يرثي السياب بصوت السياب وبكلماته ذاتها ، وهو يحل في لغته ليصبح الصورة والاصل معا . غير أن الذي يفيدنا هنا ، اقتراب سعدي يوسف في تفصيل عمله من التركيب وتمفصل الاصوات على أكثر من مستوى . انها فكرة تحمل صيغة التناظر بين حالتين للعاطفة تجمعهما نغمة وايقاع واحد . ويبدو التناص هنا بمعنى القراءة الجديدة او اعادة توالد لوظيفته الاولى وتوزيعا لدور الضمائر فيه ، مدخلا الى حوارات لاحقة مع نص السياب ، حوارات تتراسل قصيدته فيها روحيا مع قصيدة السياب وتكتسب قوة في بنيتها العاطفية واللغوية بما تمنحها التجربة الثقافية والروحية من أفاق اكثر رحابة وتماسكا . وقدر ما تحل فيها ، كما يجري في العوالم الروحية المتراسلة ، تبدأ بالبحث عن هويتها بازاحة المؤثر أو بتنحيته الى الذاكرة او الحافظة البعيدة . هذا ما شكل عدة سعدي يوسف لاستعادة السياب وتجاوزه في سنوات الجزائر حيث يظهر صوت السياب في واحدة من قصائده الناجحة (الحي العربي) ١٩٦٥ ولكنه يبتعد عن ذاكرته ويبقى صداه

في تعلم عادات النظر الى المشهد الوصفي . السياب يدخل المكان في العادة بعينين تتلمسانه ببطء ، فهو وصاف يرتب مرئياته في صورساكنة ، ثم يحرك الروح فيها بحثا عن المستويات التي يمكن عزلها بالملاحظة وتحويلها الى ادوات ترميزية . وسعدي يوسف في قصيدته (الحي العربي) يصف حيا عربيا في مليلية . . يدخل الى مشهده بلباقة عندما يضع بين الموضوع ومحموله مسافة هي بين الوهم والحقيقة . واقعية الوصف فيه لاتحجب تلك الثغرات التي يوفرها محمول ذلك الوصف بأعتباره تورية عامة ، فهو يسرد بلغة سينمائية مركزة مشهد الحي ، ويوحي ايقاع النص بالحركة العمودية ، منحدرة في شوارعه وصولا الى الاسواق والزوايا الرثة والمعتمة ، ليتحول الوصف الى لغة مجازية :

«شوارعها الفساح تضيق حين تلامس الحيا
وتنحدر العمائر ، تنبت الفطرا
بيوتا من رقاق اللوح والقصدير ملوية
على اعناقها ، تتسول القرميد والصخرا
وتدبق بالصبايا الخادمات وبالبغايا حولها الدنيا
كأن البحر يقذف كل يوم عند مرساها
رذاذ السل ، والسيلان ، والآها
كأن الحي لايحيا .»

يظهر في هذه القصيدة ذلك التاثير البين للسياب وعبد الوهاب البياتي معا ، من خلال طريقة تنظيم المادة التي تعتمد على تراكم صور المكان ، واستخدام أدوات التشبيه في ربط مرئياته . وهو المنحى الذي صاحب قصيدة السياب منذ نصه (السوق القديم) ١٩٤٨ الذي بدا الوصف في القصيدة الجديدة يتخذ معناه الواقعي بما تعنيه واقعية والت ويتمان من صلتها بالاشياء

الحقيقية للمكان والناس بوجوههم المرصوفة واستخدام فن الحوار الذي يبرز تعدد الاصوات وتنوع الضمائر ويسهم ايضا في الانتقال من موقع الى اخر على خشبة مسرح القصيدة . وفي الظن ان نص السياب ربما يكون الخطوة الاولى لاستفادة قصيدة الشعر الحر من مكون النص النثري على نحو متميز ولافت . يقترب المكان في نص سعدي يوسف (الحي العربي) عندما تشده ذاكرته الى البصرة على عادة السياب في استحضارها كما في مقدماته الطللية . سعدي يوسف يودع الحي عبرها ، لان حركة الفعل المكانية لديه تنتهي به الى الموقع الاخير أي نهاية السوق :

سلاما ايها الاعمى المغني قصة التيه
ويا متسوليه ، وباعة التبغ المهرب ، والافاويه
وياشيئا يفوح على ازقته ، ويزهر في نواحيه
شممت ـ على البعاد ـ مدينتي فيه .

تصلح مجموعة سعدي يوسف الخامسة (بعيدا عن السماء الاولى) أن تصبح مدخلا لدراسة آليات تشكل الصورة الشعرية لديه أثناء نضجها ، من حيث هي مرجع لعادات الذاكرة ، وتجسد الكيفية التي يتصور فيها الشاعرالاغتراب والمنفى الذي غدا لاحقا من أهم المواضيع التي شغلت هذا الشاعر .

كل نصوص المجموعة كتبت في الجزائر المكان الذي استوطنه بعد مغادرته العراق في منتصف الستينات . وتواريخها تنحصر في الفترة ١٩٦٥ ـ ١٩٧٠ ، وأهم مايلوح فيها لغة وموقفا بلاغيا ، تردد مفردات المكان العراقي الذي تدل عليه الطبيعة . غير أن هذه الطبيعة المرصودة تتحول الى نظام تبلغ بواسطته اللغة أسلوبيتها الخاصة . أي أن التعبير الذي يرصد

الطبيعة لايحولها الى رموز أو يتمثل عبرها حالة سايكولوجية أو

يسترجع من خلالها تجربة وجدانية وحسب ، بل تغدوالطبيعة بعد أنسنتها ، أداة منهاجية لتنظيم شعرية اللغة . اننا هنا ازاء ثبات في خطوة سعدي يوسف على ما يمكن أن نسميه في تجربة شعر التفعيلة (الرومانتيكية) و(الغنائية) . ان الغربة تحرك لديه دواعي الشعر في اتجاهه الى تلوين المخيلة بالمرئيات الجديدة وهذه المرئيات تحيل الى الاماكن الاولى وبعض مفاتيحها ابن بلدته ومكانه الاقرب : السياب والبصرة . القدر الذي قاد السياب الى الشعر هو الذي جعل سعدي يوسف يسير على دربه في الاماكن ذاتها والمدارس التي قصدها في طفولته وصباه منذ مدرسة المحمودية التي درس فيها السياب وبعده سعدي وصولا الى بغداد والتعليم فيها والعلاقة مع الاجواء الثقافية والسياسية . . وفي واحدة من استذكاراته يتحدث عن علاقته بقصيدة السياب «فترة البصرة بالذات ، تلك التي في أوائل الستينات ، هيأت لي فرصة الاقتراب من حرفة بدر والاطلاع المباشر على تفصيلات معينة ـ تلك الفترة هيأت لي ان الازم بدرا ـ»[٢] .

وايا كانت صيغة العلاقة مع السياب التي تحدث عنها يوسف ، فأن شغله بميزتي الافتراق عنه والالتصاق به يظهر بأشكاله الاولية والمتطورة ، وعلى نحو واضح حين تتدخل الحافظة بأرادتها او بدونها لتظهر عبر صور ومقاطع تتبناها قصيدته من قصيدة السياب ، في (غريب على الخليج) يقول السياب على سبيل المثال :

واحسرتاه ، متى انام
فاحس ان على الوسادة
من ليلك الصيفي طلا فيه عطرك ياعراق

يطوره سعدي يوسف الى نص هو من اكثر النصوص الرومانسية في الشعر العراقي نجاحا (شط العرب) ١٩٦٩ . وكأن سعدي يوسف يتحدث

عن نفسه عندما يقول عن السياب « كان يعود الى الجذور . متوطنا . متلمسا ما افتقده في ممر العواصف ، مستعيدا علائق كان ينقضها الزمن »[٤] .

في نص سعدي يوسف (شط العرب) ، يتأنسن النهر ليكلم الشاعر ويمسح كفه بغصن الورد ويترك له بقايا على وسادته ، كما تضلله سماوات الطفولة الخفيضة وتحنو عليه . في المقطع الاول والثاني من شط العرب - مكان الطفولة - تكتسي اللغة نبرة غنائية هامسة كما يحدث في الحلم الهنيء ، وتشف المخيلة عبر موشور طفولي عن عالم من الاطياف التي تأتيه من رحم بعيد . فيتقدم النهر الى الشاعر كما تقترب الاشياء من الطفل :

« يبلل ماؤه طعم الوسادة في ليالي النوء والحسرة
وياتي مثل رائحة الطحالب ، اخضر الخطوات ،
يمسح كفي اليمنى

بغصن الرازقي :
– أفق . . .
انا النهر . . .
الست تحبني ؟ أو لم ترد ان تبلغ البصرة
باجنحة الوسادة ؟
– ايها النهر
افقت ، افقت

« فوق وسادتي قطرة

لها طعم الطحالب . . . »
انها البصرة . » .

القصيدة تتشكل من ثلاث حركات مختلفة الايقاعات ، ولكنها تتشابه

في زاوية الرصد لا في الوقائع التي يستذكرها الشاعر عن مدينته ، بل فيما تتلبسه اللغة من نبرة طفولية . انه يسرد مستخدما الحواروالوصف المبسط ، والكلمة لديه تمنح معناها المباشر ولكن ظلالها توحي بفينها الممتد الى مشارف بعيدة . في هذا النص ثلاثة احلام يتصادق الطفل في اول واحد منها مع النهر . وفي الثاني يضع نفسه في قلب الهنائة والمرح «تظللني السموات / تظللني السماوات الخفيضة والعصافير / وجدي ممسك بيدي / تظلل وجهه كوفية حمراء . . / ويلمع في البعيد الماء / وجدي ممسك بيدي / لنسرع قبل ان تمضي العصافير / لنسرع قبل ان ياتي على شبكاتنا النور . . » ، وفي ثالث حلم يبحث الشاعر عن كينونته في صوت طفولته : «على شطآن (كوت الزين) كان الفجر ينهمر / وكان النخل يلبس قبعات أرجوانية / وفي شعري ، النجوم ، الدفء ، والمطر / وكنت أعوم نحو الضفة الاخرى» . يتوحد صوت الشاعر مع صوت طفولته لكي يتاح له الحلول في أماكنها القصية . فتدخل الحكاية زمنا بعيدا ، تعبر عنه بالفعل المضارع لشدة حضوره في الوجدان (يأتي مثل رائحة الطحالب / يبلل وجهي) ولكن المشهد الذي يرسمه يكمن داخل حلم يوجهه نحو أزمنة مطلقة يكون الفاعل فيها النهر الذي يؤنسن هنا ، فهناك تورية عامة تشير الى مكان في حاضر يفصح عنه الشاعر بجملة واحدة

:(ليالي النوء والحسرة) يقف مقابله كل تلك المسرات التي تحفل بها الطفولة وتشكل في المحصلة ظلال المغزى الذي يتبدى في موقفه من المكانين المتصارعين بنفي أحدهما واحلال الاخر بدله . البحر وروائحه والنخيل واشياء الطبيعة التي ينتزعها من مكان اقامته الجديد (الجزائر) ، تعيده الى المركز الاول : البصرة . لأن ما يبدو تعويضا ، يفتقد الى جذور كينونته الاولى ،امتداده الداخلي في قاع روحه السري أو ما يسمى خط الوجود العمودي حسب تعبير

المفكر البريطاني جون بيرجر ، هذا الخط الذي يفقده المغترب بافتقاده القدرة على الالفة مع المكان : «المهاجر اذ يغادر داره لن يلقى بعد الان مكانا آخر يتقاطع فيه خطا الحياة ، لم يعد للخط العمودي من وجود ، ليس ثمت من أستمرارية مكانية بينه وبين موتاه ، أعوج الخط العمودي وانخرط في دورة الحياة الفردية التي لاتفضي الى اي امال »[٥] وكما يتمثل سعدي يوسف هذه الحالة يقول : « يتضمن المنفى فكرة الالغاء ، الغاء علاقة الفرد بالسماء والارض والمجتمع ، ثمة خط عمودي يصل بين السماء حيث المعبود والارض حيث الاسلاف في هدأة الموت الطويل . وثمة خط أفقي ينتظم القرية أو البلدة ،حيث المنازل والذكرى وملاعب الطفولة وفي نقطة تقاطع الخطين يقف الفرد . هول المنفى هو في اقتلاع الفرد من نقطة التقاطع هذه »[٦] طريقة تعامل سعدي يوسف مع قصيدة السياب في سنوات أقامته في الجزائر تتخذ في جانب منها علاقته مع مكانه الاول وما يمكن ان نسميه مجازا علاقة بنوة أو علاقته بأسلافه ان صح التعبير . لأن سعدي على تشابه الكثير من الاجواء بين قصيدته الاولى وأجواء قصيدة السياب ، واستخدامه التوثيق كما أستخدم السياب ، والاغنية الشعبية والمفردات المحكية وما اليه من مشتركات ، الا أن قصيدته في جانب منها تجنبت الكثير من مكونات قصيدة السياب ، ومنها زخم هذه القصيدة وأيقاعها العالي وتطلع الكثير من نماذجها الى ما يمكن أن نسميه وفق المصطلح الجمالي عمارة الفخامة والجلال التي تدلك على ثقافة الشاعر وتدفق عاطفته وأسترسالها في توليد المعاني . في حين تعتمد قصيدة سعدي يوسف في نظامها الاسلوبي ولغتها ، على بداهة طبع وبساطة في القول ، والدخول الى الحالة من زوايا التناول الشخصي . اي العلاقة بين الشاعر والشعر دون توسط الاسطورة والكثير من المحسنات الاسلوبية التراثية .

البساطة والتلقائية في شعر يوسف دفعتا الناقدة العراقية فريال غزول

الى اصدار كتاب موجه الى الصبيان يحوي مجموعة من قصائده برسوم وشروحات تفصيلية ، وهذا الكتاب الى جانب أهميته التوجيهية ، يشير الى السمة التي يتميز بها شعره و التي تجعله قابلا للفهم ومقروء لدى الطلبة وذوي الاهتمام المحدود بالثقافة ، بل يمكن والحالة هذه ان يقرأه الاطفال . تقدم فريال غزول بين اختياراتها قصيدة (جزيرة الصقر) ١٩٦٦ وهي تصلح مثالا يدلنا على تخطيطات نظام من انظمة سعدي يوسف الشعرية . هناك في هذه القصيدة محاولة طورها سعدي يوسف لاحقا وتقوم على خلق ثنائية بين الرمز من حيث هو دلالة ومن حيث هو تورية عامة . فلدينا قصة عن جزيرة يحف بها الغموض : (كأنها قصر وراء النهر مسحور او مركب غاص الى القاع) هذه الجزيرة الغامضة ، التي هي حقيقة وليست متوهمة . كان خيال طفولته ينسج حولها الحكايات المخيفة ، فتبدو في المحصلة قابلة للمعاينة بصفتها رمزا لمكان وهمي أكثر منه حقيقة ثابتة في الذاكرة . كما أنها مكنته بلاغيا من خلق الحالة وضديدها بما يتوفر في صورتها العامة من عنصر المفارقة ، الحضور والغياب الذي يحرص الشاعر علياأستخدامه في الكثير من شعره :

«وفي ضباب الفجر يبدو الماء والطين / ذويا ، هو القهوة والنارنج والتين / والنخل أشباحا ، وسعف النخل اشراكاً / وبغتة . . / فتحت للعالم شباكا / وانحسر الفجر الضبابي ، وبان الماء والطين / وبعض أكواخ ، ولون فيك مكنون / جزيرة الصقر ! / وأطبقت على العالم شباكا .» الصفة التي تعود الى الماء في مطلع المقطع ، تبدو متباعدة لان القائل يستخدم ذاكرته أداة رصد ، فيقيم مماثلة بين اطراف لاتتشابه مع الموصوف الا كمدركات حسية : القهوة والنارنج والتين ، تجمع الحس باللون (النظر) بالتذوق (اللسان) مع الرائحة ، رائحة المكان التي تعبق في ذاكرته ، فتتقدم الى القاريء عارية من توسطات البلاغة

الاخرى ، فهو لم يدرك المكان عقليا بل ادرك صورته التي كانت في الاصل تحتفظ بغموضها . أي لون هذا الذي غاب عنه في صباح طفولته البعيد ؟ (لون فيك مكنون) لون يختلط فيه المشموم بطعم الاشياء الحريفة . مابين بقايا ظلمة الليل والنور ينحسر الفجر الضبابي ولايغدو النخيل اشباحا كما كان قبل لحظات . المسافة بين الشاطئين هي العلامة التي تميز الزمن المتوقف في ذاكرة المهاجر ، فهناك زمن حلمي لايغادره لانه مقيم في (الذكرى الخالصة) على حد تعبير برجسون ، تلك التي تنفصل عن ادراك الحاضر لأن الشاعر يحقق ذاته الطفولية في هذه الذكرى وليس حاضر خياله الا العلامة المشخصة المتولدة من الشعور الذي يقدمه جسده له في هذا الحاضر [٧] . اختار القائل عين الطفل لانها غفلة ، ومن خلال هذه الغفلة تطوف ذكرياته الجاهلة بأماكن تاخذه بجماع قلبه ، ولكنها تبقى غامضة وعصية على فهمه ، ومن خلال هذا المدخل يحقق ازدواجية التورية ، تورية قريبة تقدمها الصور المجزأة واخرى بعيدة تقدمها الحالة كاملة ، الجزيرة الغامضة هي الماضي الذي يبقى محصنا داخل شرنقته وخارج سريان زمن الحاضر :

«وحين كنا نذرع الدنيا على قارب قصدير / ونسبق الاسماك في المد / وننفض التوت رذاذا أحمر الشهد / يبتل منه الماء ، بالجوري ، والصيحات ، والنور / كنا نراها قلعة يحرسها الجن / في مهبط الليل . . / فهل ندخلها نحن ؟»

الجزيرة التي تحرس كل تلك السعادات الطفولية ، تبقى على مبعدة لتتحقق بصفتها رمزا . والخيال اي مصدر الوصف الخارجي للمكان يولد في المحصلة انعكاسه الداخلي ، اي أن الصورة الظاهرية تصبح مرآة للداخل وفق المبدا الرومانسي في الكتابة ، فتقترب صورة هذا الشيء من القائل بعد ان كان يبعدها لان خيال طفولته يخاف منها :

«وأنت في الماء تنامين ، وكالماء الذي يرجف
ترجف أضلاعك . .
تدعوني»

لعل هذه القصيدة التي كتبها سعدي يوسف قبل ان تظهر تجاربه الاكثر نضجا ، تساعدنا على أن نقرأ طريقته في تلمس الخطوات الاولى نحو نظامه البلاغي الذي تطور خلال فترة قصيرة الى اكتمال وقوة ، ربما ترشد قصيدة من هذا النوع القارىء الى مفاتيح تكنيكه . فهو يدخل الى الحالة الشعرية عبر وصف مبسط لموقع تتبدى رومانسيته في اللغز الذي يحف به وفي مغامرة الوصول اليه ، ويتحول من الادراك العاطفي الى التصور العقلي في ضربة النهاية على هيئة خطاب قصير :

«جزيرة الصقر !
سأحيا يومك المشرق» .

ومع ان تحوله الذي يمهد له بتمن ينبثق مفاجئا القارىء ، بيد اننا نفهمه في السياق الاخير على أنه البعد المطلوب للرمز في الغنائيات التي يكتبها سعدي يوسف

«ان امنح الدفء لاطفالك ، والبرد لاحداقك
والورد والاثمار واللون لاوراقك»

تنطبق على قصائد في ديوان (بعيدا عن السماء الاولى) كل سمات النص الغنائي الرومانسي الذي يضع الطبيعة متواشجة مع عواطف الانسان ، وهذا التداخل بين الانسان والطبيعة شائع في الشعر الرومانسي ، حيث يكيف المحيط الطبيعي مع حالة الفرد الذهنية ، لان الطبيعة في الشعر الرومانسي ينظر اليها نظرة عضوية لاموضوعية[٨] .

تحول العاطفة

الحلول في المكان

يتردد المنفى ومفرداته في كل قصائد مجموعته (بعيدا عن السماء الاولى) ، فسعدي يوسف يكاد يكون الشاعرالعراقي الاطول تجربة في العيش مرغما خارج بلده ، ويمكننا أن نعده مؤسس قصيدة المنفى التي تأثر الكثير من الشعراء بمفرداتها ومناخاتها . عد بدر شاكر السياب نفسه منفيا في مجموعة قصائد لعل أشهرها (غريب على الخليج) ودارت مجموعات للبياتي حول هذه الثيمة ولعل ديوانه الاشهر (قصائد في المنفى) مكرس لفكرة النفي التي بدأ البياتي يستشعرها خلال الستينات ، وكتب الجواهري (يا دجلة الخير) في منفاه في براغ ومجموعة من قصائد الحنين الى بلده في فترات مختلفة عندما عاش مبعدا . كذلك كان شعر بلند الحيدري الذي هو في الاصل مغترب عن مكانه داخل العراق وخارجه . ولكن نص المنفى في شعر سعدي يوسف يشكل علامته الفارقة ، فموضوعة المنفى نضجت متأنية طوال عقود متتالية عاشها هذا الشاعر خارج بلده . ولأن منفاه مرتبط بموقفه السياسي ، فشعره يكتسي مسحة الدعوة الى الحرية والانشغال بالمصير الوطني . انه يجمع الى الناستولجي شعورا بالمسؤولية ازاء تحولات العراق الاجتماعية . يبقى العراق في قصيدته عشقا مبرحا يمض به كلما امتنع عنه وعز الوصول اليه . كانت تلك العاطفة وراء سعيه الى التنقيب في تضاريس الامكنة البعيدة عما يميزها من غيرها ، ملمحها الشعبي اوطقسها لكي يقارنها بأماكنه الاولى . لعل عراقية السياب بمعنى الانتساب الروحي والمزاجي ، أوصلته الى تلك المضطربات الخطيرة في العاطفة التي تميز بها أدبه وتحديدا ذلك الذي يتبدى فيه شوق الوصول الى العراق : السوداوية وعرامة الوجدان والقلق والتطرف ، مما فجر في صوته النبرة الصادقة القوية المندفعة .

شعر سعدي يوسف يمثل خلاصة اتحاد الروح المنكمشة الفردية بأيمانية جماعية ، تتوتر لديه الحساسية الفردية عندما تمتزج بقضية تستحق عناء يقترب من التضحية . و هكذا يمضي الامر بسعدي يوسف على امتداد مرحلة جاوزت خمس سنوات من التجارب الشعرية وهو في كر وفر مع مغامرة اكتشاف ذاته من خلال شعوره المعذب بفكرة التغيير العامة . ان موسيقاه الهادئة وهمهمات وعيه وارتباكه تمتزج بنزعة البطولة المضادة التي يستشعرها ازاء القضايا الكبرى التي يؤمن بها . لذا كان الضعفاء أبطاله وكانت السخرية الخفية تحرك دوافع الخوض في التاريخ شعرا . انه في العادة لايستنطق الابطال الاسطوريين والحقيقيين في التاريخ العراقي ولا يفخر او ينتشي بمكسب تاريخي ، بل أن التاريخ الذي يرقبه هو تاريخ هزائم شخصية قدر ماهي هزائم الجموع في احلامه . يرصد نماذج انسانية عاشت أو تعيش على نحو عابر ، ونضالها من أجل قضية الوطن يكتسي الكثير من العبث واللاجدوى ، ولكنها تبقى كالشاعر ثابتة على موقف محدد الى النهاية .

لايستطيع الدارس قصيدة سعدي يوسف أن يمر من دون اكتراث بأسئلة تواجهه في تكرار ملح من بينها : هل بمقدورنا أن نجد علاقة تماثل صورية بين ابداع هذا الشاعر ومعتقده ؟ أو هل يمكننا تجاهل المنظور التاريخي بل الموقف السياسي محركا أساسيا في قصيدته ؟

من الصعوبة قراءة نص سعدي يوسف من دون معرفة طبيعة الاحالة فيه ، وهي ذات مرجعية اجتماعية سياسية بالمعنى المباشر للكلمة ، بيد أن منظومة وعيه المحكومة بأطارات طبقية ودوافع أيديولوجية لاتعتمد في تمثلها الفني على تلك العناصر الذهنية قدر اعتمادها على عنصر محرك أساسي وهو مايمكن أن نسميه الاستشعار الاخلاقي الذي يوجه نظام رؤيته وطريقة تشخيصه الظاهرات الاجتماعية . لم تكن علاقة الشاعر بالماركسية كعقيدة ، علاقة

فجة ومبسطة ، بل مركبة وفيها من المرونة ما يجعلها تتحول بفعل الرومانتيكية الكامنة فيها ، الى تقمص للموقف الوجودي من العالم في انتباهاتها الاعمق . أي أن توحده أو استغراقه الموضوع الذي يكتب يبقيه في دائرة انخطافه الذاتي اللاعقلاني ، أكثر من أن يقربه من منطق الماركسية العقلي المتماسك عن العالم . وبوصفه شاعرا غنائيا حتى بعد ان تطورت قصيدته في علاقات مركبة وغادرت وجدانياتها المبسطة ، بقي تعبيره انفعاليا ذاتيا تدير أناه حركة ادراكه الذهني قبل كل شيء ، ويبقى المعتقد يخطر كأطياف بعيدة توجه حساسيته . تخلص الشاعر من القصائد الرومانتيكية الثورية بعد عودته الى العراق في السبعينات ، ولكنه لم يتخلص من النظرة التراجيدية . فبقي يعيش حالة النفي والاغتراب في وطنه مثلما كان في خارجه . بل ان ما يمكن أن نطلق عليه مجازا المنفى ، وهو مرحلة الجزائر ، كان يحضر في قصيدته التي كتبها في العراق بالحاح . فالفقدان كما يبدو هنا حالة داخلية يستشعرها سعدي يوسف في كل الاحوال ، بل تبقى أهم محركات دواعي الشعر لديه .

١٩٧٢ يصدر مجموعته (نهايات الشمال الافريقي) وتشير تواريخ قصائدها الاولى الناضجة الى انها كتبت في الجزائر ، وتدلنا على تطور فكرة الاغتراب او المنفى لديه حيث تنقل قصيدة الريادة الى افق من الممكنات المفتوحة .

فكرة الغربة او الارتحال تتجسد عبر نصه (عبور الوادي الكبير) الذي كتبه في بغداد ١٩٧١ والاحساس بالاغتراب في الوطن يعادل الشعور بالنفي خارجه . و فكرة الاستلاب Alienation في مفهومها الاولي تعني : التخلي ، التنازل ، الانفصال ، او الانقطاع عن الانتماء الى الاخر او الذات . والبؤرة المحركة في القصيدة تنوع على هذه الثيمات مجتمعة . والاهم فيها

سيرورة الظاهرة حين تظهر في تواتر الحضور والغياب في النص .

تبدو القصيدة اقرب الى أدب التيه ، ذلك الذي يقوم على موضوعة الترحال والتنقل في الاماكن . ادب الذات القلقة ، منذ ان ضاع موسى في صحراء مقفرة وطفق يبحث عن مخرج ولا يجده . منطق الصورة المهتزة الموشكة على الانتهاء يوجه مسار القصيدة :

بعدنا عن النخل . . .
هاهي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر .
ها هي أكواخنا :
- سعفة نستظل بها أو وقود لبغضائنا -
كلها تهبط الارض ، كوخا فكوخا ، وتلقي بها الارض
للماء . . .
كنا نمد لها شعر أطفالنا :
سروة شعر أطفالنا
أمسكيها
أمسكينا بها . . .
غير ان المنازل مثل الطباشير تمحى
من الارض تمحى
وفي الماء تمحى
وها نحن بين المدى والسماء وحيدين .

في تحديد المسافة بين الناظر والمكان الموصوف في هذه القصيدة يمكن أن ندرك نوع الحركة التي ترصدها عين الشاعر : أننا أمام تراجع ، مغادرة ، ابتعاد . وهو سريع وخاطف غير أنه منساب فيما يشبه هدوء الانحلال البطيء الذي يجعل الموجودات التي هي : النخيل ، المنازل ، الاكواخ ، في

حالة انكماش وتضاؤل او اختفاء . عند تصنيف الوظيفة الانفعالية لهذا الشعر لابد من تشخيص صيغة الابلاغ فيه ، فالشاعر يبلغنا بفعل ماض عن حالة حصلت (لهم) ، ولكن تخيله أو استرجاعه لشدة وضوحه ينعكس على أفعال الحاضر . اننا أمام وجود هش يفتقد مقومات ثباته في البرهة العارضة التي تمر عليه ، في غيابه الموشك على التحقق «ان المنازل مثل الطباشير تمحى / من الارض تمحى / وفي الماء تمحى» وتلك الحالة تشكل مقوما أساسيا من مقومات قصيدة سعدي يوسف . فهي قصيدة تعتمد الصياغة الصورية لأشياء الواقع في وقت ادراكها لحظة الاهتزاز ، أي عند اللحظة التي تفقد الاشياء ثقتها بوجودها العيني . وهو موقف في الاصل ينبني على تمايز في الجانب المفهومي لوظيفة الشعر ، لأن رؤية الشاعر او قوانين اللعبة الشعرية تقوم على مرتكز اولي يتشكل منه الموقف البلاغي ومن ثم طريقة الاداء التي تحدد هوية الشعر . ولن نجد في الاطار العام معنى جديدا يمايزهذا النص من شعر الالتزام ، ولكن سعدي يوسف اتبع اسلوبا يمكن ان نسميه ادراك حالة النقصان في الاشياء ، او عدم التماسك في الحياة . ان ما يشكل هوية قصيدته هو تفكك مسار كينونة الثبات فيها ، لأن الحاجة الى فهم منطق الاشياء تتكون لديه من عذاب التردد .

سعدي يوسف يحاول ان يعكس في أدائه التعبيري المعنى الميتافيزيقي للمنفى الذي يقول عنه ادوارد سعيد انه التململ والتحرك ، وكونه على الدوام قلقا ، ومقلقا للاخرين . فانت لاتستطيع العودة الى وضع ما سبق ولا يمكنك ان تنجح تماما مع مقرك او وضعك الجديد[٩] .

ان تتبعنا مرجعيات خيال الشاعر في نصه (عبور الوادي الكبير) ، فسنجد مادتها الاولية تتأثر أو تساير ثلاثة نصوص للوركا سبق ان ترجمها سعدي يوسف وغيره من المترجمين : (أغنية الفارس) و(رحلة)

و(قرية) [١٠] وكل تلك القصائد تحكي عن فارس مهزوم يخشى المكوث في بلدة أو قرية ، ومكان الحدث الاندلس او قرطبة . المهم في الامر ان قصيدة سعدي يوسف تتجاوز غنائيات لوركا في خطوة تتجه عمقا نحو تجسيد فكرة الاغتراب ، أي الانفصال عن المكان ، وهو ينطوي على معنى البحث عن الحرية ، في وقت يتنازل فيه الانسان عن ملكيته ، عن افراحه . تتحرك عملية المقايضة الصعبة بين مسارات خطاب النص . الوجود العيني للشيء المضاع يبرز في قيمتين هما الارض ووثيقة الميلاد ، يشير اليهما الشاعر على نحو غير مباشر بعد ان ينتهي من المدخل الطللي : «وها نحن بين المدى والسماء وحيدين / يا أرضنا المشتراة المباعة ، والمشتراة المباعة ، ثانية / أنت ياوجه من يتذكر منها شهادة ميلاده» . فعل المغادرة هو الراسخ الذي يوجه الاحساس الحركي ويتمفصل حول مجموعة من الصور التي تمثل الابتعاد «تصير المسافات لي راية ان أهلي بعيدون / لاتحمل الطير اخبارهم لي ، ولا تحمل الطير / اخبارنا» ينشيء ابلاغه على صيغة التينيس ، ولكن ما تمثله هذه الصيغة في الجمل الثلاث تدل على الحركة المستمرة : الاقبال والادبار ، وهي لاتنتهي لانها تعبر عن ذاتها في صيرورة الافعال التي تقف بين مسافة القبول والرفض . وفعل الاخبار يستمر ملتبسا في لعبة المواربة حيث لحظات ادراك الشيء يعقبها ضياعه . والنمو او التطور في تراكب الحالات يديره الشاعر عبر التشويش على طريقة الابلاغ التي تتولاها الضمائر ان اصواته تتلون وتنتقل من موقع الى اخر بانسياب ويسر :

(حين ناديته : فارس الليل شد العنان) ثم .(وغادرت منزلها . . . كان في بابه القرطبي صنوبرة) انه يتقن هنا لعبة تنوع الاصوات بين الفردي والجماعي ، المخاطب والمتوجه اليه بالخطاب ، بيد ان الذي يوحدها هو فعل

الرحيل في حركته المستمرة والمنكفئة : (في لحظتين رأيناه يخرج من باب مسجدنا) (ثم اعتلى صهوة الفرس) (ياأيها الفارس المستحيل : تظل المسافات / تنأى ، وفي مقلتيك تغور الشواطيء ، / لاتكتئب فالحوافر فيها الشرار ، وهذا السبيل الحجار) ونجد في تشاكل المكوث والرحيل في هذه القصيدة ما يجسد فكرة النفي في المكان وهو دافع ذاتي ، والمقوم الاخر القسري الذي يطارد الوجود المطمئن وهو موضوعي . في وقت يوجه الشاعر نظام ابلاغه نحو متوالية المكوث العابر في مكان محدد وراسخ له مسرحه الخاص يحوله الى وجود مقلق يمتليء بأشباحه . في حين تصبح شخصية الفارس في القصيدة محض حلم صعب التحقق ، انه طيف عارض لايستطيع الاقامة في هذا المكان الذي يشابهه في حلميته .

حكاية البطل في هذه القصيدة وقصة هزيمته لاتأتيان بجديد . فالشعر العربي الحديث أشبعنا بما كرره حول هزيمة عبد الرحمن الداخل وممالك الاندلس ، ولعل السياب والبياتي وأدونيس جعلوا هذه الموضوعة كثيرة التداول . المهم في هذه القصيدة أن الشفقة والخوف على البطل يتجسدان في أداء تعبيري جديد هو في حقيقته لايخرج عن تلك الاستعارة التي تربط بين هزيمة البطل في الماضي وهزيمة العرب في الحاضر ، وهي ثيمة اكل الدهر عليها وشرب . الجديد فيها مناخ المكان الذي يجعل من بنيات القصيدة كلا على حدة ، حالة تتوهج بفرادة ما يذكرنا برشاقة شعر الفروسية : يخرج الفارس من المدينة قبيل الفجرولحظة اهتزاز اليقين بين الاظلام وانبلاج النور ، في وقت يشكل على القاريء شخصه ، هل هو المسافر العابر او هو البطل التي تنتظره النساء في الشرفات :

على باب جيان في قرطبة

رآه الندى يدخل المسجد المتوحد ، في اخر الليل .

كان الندى خصلا في جبين المسافر ، والليل
اغماضة في عيون الجواد ، وكانت نوافذ
قرطبة المشرئبة بالورد تنتظر الخطوة الملكية ،
القت نوافذ قرطبة الورد . . . غطت به غبرة السفر
المستديمة فوق قباء المسافر ، والتعب المر
في لفتات الجواد .
وفي لحظتين رأيناه يخرج من باب مسجدنا
أغلق الباب . سمّرها ، دوننا ، تحت اغضاء عينيه ،
ثم اعتلى صهوة الفرس المتمايل بين غصون الصباح
المبكرة الطير ، والنسوة المسرعات . .
وكانت ورود المسافر تهطل والنسوة المسرعات
يخبئنها في صدور الصبايا .

تكرس هذه الصورة القصصية قولها لوصف جمال الفارس وهو في اكتمال اطلالته الملكية على مكان يشابهه في مجال الرؤية التي نستبينها منه . أي النظرة الناقصة التي تغرينا بجمالها وترغمنا على مغادرتها . انه قادم من سفر ، نعاين تعبه النبيل فوق قبائه وفي لفتات الجواد ، وقرطبة مزينة ومترفة بأنتظاره . ولا يمكن ان يتحرك أمامنا الا في الفجر . لحظة محيرة حلمية يكتنفها النعاس والرغبة في الوضوح . ولكنها تنمحي في النهاية أو تذوب في ترجيعة ثيمة الرحيل ، لتؤبد جمالها في مكان وفارس يصل احدهما الاخر في عملية التبادل التي يدور حولها المدرك الجمالي .

السؤال وأهميته

على هذا المحور يشكل المستهل في قصيدته وتتبعه وحدات تلك القصيدة من بادئة محايدة ثم الانعطافة أو الانحراف في مناخها العام الذي يتكون في بؤرة تكاد تتكرر على هيئة تساؤل . وهو عندما يسأل يقدم ذاته غير العارفة اي انه ينفي نازع اليقين عنها ، مع ان سؤاله يدخل في باب تجاهل العارف حسب المصطلح المعروف ، لان استخدام سعدي يوسف السؤال يقلب الحكم على الحالة ويدخلها في باب البحث عن حكم قيمة جديد لها . و في عدد كبير من قصائد هذا الشاعر يعتمد نظام ضبط حركة التحول في تلك القصائد على طريقة الاستفهام ، فهي المفصل الذي يغير مناخ القصيدة وعاطفتها وينقلها من حال الى أخر . والسؤال في كل الاحوال تعبير عن نزعة شكية تؤكد نسبية المعرفة قدر ما تحاول تفكيك التماسك في نظام الابلاغ التلقيني المتعارف عليه . ولا يحقق الاستفهام الدرجة ذاتها من النجاح في كل قصائده ، فهناك بعض الاستفهامات تقطع استرسال القصيدة وتدلل على نفاد صبر وعجز عن التعبير ، في حين تصبح في قصائد أخرى علامة تدل على فعل الانزياح في الموقف البلاغي ، أي أن تحريك الفكرة من موقع الى اخر ، أو شبكها بمفصل درامي يجري عبر هذه الصيغة . في نصه (عبور الوادي الكبير) يجري الحوار مرتين على هيئة استفهام بينه وبين امراة في فاصلين مهمين من القصيدة ، وهو يضع لهذين الحوارين علامات قبل كل جملة ليؤكد قيمتهما . في الاول تبدو الاسئلة كما لو انها تمتمات مع النفس التي تنفي المكان او تقصيه عن الذاكرة بتحديد الوجود غير المتحقق له

- هل تذكرين المنازل ؟
- تلك التي غادرتها السفينة ؟
- لا .

ـ حانة البحر في أور ؟

ـ لا .

ـ دارتي في سمرقند ؟

ـ لا .

كل تلك المواقع وهمية ، مثلما صوت المرأة الذي يأتي كما الحلم في استراحة قصيرة فهي تمثل الغياب لاالحضور وصورتها مضببة مهتزة مثل حوارها الافتراضي . بيد ان الاسئلة في هذا الحوار تشير الى انعطافة موقف او تورية عامة في التكوين الاساسي لمضمون القصيدة . أما الموقع الثاني الذي يعلمه الشاعربعلامة أيضا ، فهو حوار أكثر حميمية وفعل الحب يتدخل لجعله عاطفيا ويدور أيضا عن موضوع المكوث والرحيل ولكن اسئلته تبقى عالقة تطارد الفارس مثلما تطارده سعاداته الممتنعة :

ـ الى أين تذهب يافارس الليل ؟

ـ أهلي بعيدون سيدتي . . .

ـ انني بانتظارك منذ ليال ثلاث . . . علمت بانك آت . .
أتنزل ؟

ـ سيدتي حين انزل أقتل

ـ تقتل في منزلي ؟

ـ آه سيدتي . . . أنني متعب . . غير اني . .
وداعا
وداعا .

وهكذا تتشكل ثيمته على فعل التردد ، وهو الفعل الذي يختاره للافصاح عن مقام المعاناة كما يسميه الناقد محمد لطفي اليوسفي مستشهدا بقصيدته التي يعنونها بالسؤال (من أين تأتي القصيدة ؟) : «لحظة

المكاشفة موسومة بنوع من التردد يتحول بدوره الى علامة تشير الى ان تلك اللحظة عبارة عن حال تدرك بالمعاناة لابالمقال ، لذلك نلاحظ ان الشاعر نفسه ، يكتب وهو ماخوذ بهذه اللحظة ، مفتونا بتباشيرها ، ولكنه عاجز عن الاخبار عن سرائرها ، حتى لكأنه لايخلق قصيدته ، بل انها هي التي تتخذ منه معبرا لتمر من الغياب الى الحضور . فاذا تساءل عن منابتها ، يدور كلامه على نفسه ، ويسلمه السؤال الى الاتي (من اين تأتي القصيدة ؟) الى سؤال ممض (ولكن من أين تأتي القصيدة ؟))[11] .

في نصه (حوار مع الاخضر بن يوسف) يجعل من الاستفهام أستهلالا :

«أتذكر ؟ // (أذ يصبح الفعل ذكرى يضيع التساؤل)/ ياسيدي . . . اي طعم لهذا المساء ؟» يستخدم الشاعر هنا السؤال لا شكلا بلاغيا بل مطابقا لمقاصده من حيث هو طريقة طبيعية في الكلام ، مع ان العملية ذاتها ، اي التساؤل في هذا المقطع ، تخضع للمساءلة حين يصبح الفعل ذكرى ، ولكن السؤال يبقى هو المحرك لأستنهاض تلك الذكريات . في حين يؤدي في قصيدة اخرى وظيفة مختلفة . في نصه (حانة على البحر المتوسط) يشكل السؤال ما يشبه القطع بين زمنين الحاضر والماضي ، فالشاعر يرتب مشهده في عملية التناظر بينهما على أساس الحال ونقيضه ، فهو في حانة على البحر حيث يسترخي مستمتعا ولكن الماضي المثقل بالعذاب يزوره بالحاح ، والسؤال الذي يوجهه يسحب الشاعر من ماضيه :

«أعتم البحر ، / منذ الظهيرة / كان يعتم ، شيئا ، فشيئاً ، وكان نخيل الجزيرة / يختفي في سماء من القطن مبتلة / - هل تريدين شيئا من الثلج ؟ / - لا . . .) ثم يستمر في الاستغراق بسبر

ماضيه «كنت منكشفا للرصاص الذي جاءني من وراء الفرات / لليالي

السياسية المثقلات / للبساتين ، / حيث تئن البنادق / وهي مدهونة في الصناديق : / «غدارة اسْتنَ» او «بور سعيد» / ـ انت لاترقصين / ـ ربما بعد كاسين .../ شيئا من الملح ؟ ـ لا ...»

بيد أن أسئلته تختلف في طريقة طرحها وفي مقاصدها وفي الاجوبة التي تفضي اليها . ونتخيل ان استفهامه كشكل بلاغي لايفضي به الى ما يقرره ضمن عملية التوصيل من موقف هو في جانب منه تسليم بعبثية الاشياء ، غير ان من المفيد ان نستفسر عن الكيفية التي يتحول فيها السؤال من الصيغة العادية الى الشكل البلاغي . يؤكد صلاح فضل في (بلاغة الخطاب)على ان الاشكال البلاغية تبدو كذلك وحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادي للبنية واستخدامها الخاص في خطاب معين ، اي عندما يقوم المتلقي بهذا التمييز الذي يبدو انه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة . وهو يشير الى ان الجملة التعجبية مثلا ، والجملة التي تستانف الظن والشك هي ابنية ، ولكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود ، اي خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر .[١٢]

الهوامش

١. البيتنيك : Beatnik الجيل المهزوم (المحبط) Beat Generation . صيغت تلك الكلمة حديثا من جذر Beatويعني المحبط المهزوم . وينطبق التعبير على الذين بلغوا سن الرشد بعد الحرب العالمية الثانية وتمردوا على الحضارة الغربية ، وطرز القيم وأنظمتها . ويتجه كتاب جيل البيتنيك الى التعبير عن تمردهم في أعمال لها هيكل شديد التراخي يفتقر الى التماسك ولها ايضا لهجة دارجة اصطلاحية لتأكيد ما في الوجود الانساني من خواء . ولكن أعمال الن جينسبرج وجاك كيرواك تربطهما بعض ظلال الوجودية وفروعها .

انظر معجم المصطلحات الادبية ـ اعداد ابراهيم فتحي ـ المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ـ تونس ١٩٨٦ . ص ٧١ .

٢ ـ في ظاهرة التناص أو التداخل بين النصوص تضع جوليا كريستيفا ثلاثة أنماط من الترابطات بين النص الاصلي والنصوص الجديدة وهي : ١ـ النفي الكلي وفيه يكون معنى النص المرجعي مقلوبا ٢ـ النفي المتوازي : يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه . ٣ـ النفي الجزئي : حيث يكون جزء فقط من النص المرجعي منفيا . راجع علم النص ـ جوليا كريستيفا ـ ترجمة فريد الزاهي ـ دار توبقال ـ المغرب ١٩٩١ . ويضع محمد مفتاح مفهومين للتناص : احداهما التعضيد والثاني المناقضة . ودرجات التعضيد هي المطابقة والمناظرة والمحاذاة والمماثلة والمضاهاة والمضارعة والمشاكلة والمشابهة . راجع محمد مفتاح ـ التشابه والاختلاف ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ١٩٩٦ . ص ٢٧ .

٣ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفى الاخير ـ دار الهمداني . عدن ١٩٨٣ . ص ٢١٢ .

٤ ـ المصدر نفسه ص ٢١٢ .

٥ ـ جون بيرجر ـ وجهات في النظر ـ ت : فواز طرابلسي . مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ـ دمشق ١٩٩٠ . ص ٨٥ .

٦ ـ سعدي يوسف مقدمة الاعمال الشعرية ـ المجلد الاول ـ دار المدى ـ دمشق ١٩٩٥ .

٧ـ هنري برجسون ـ المادة والذاكرة (دراسة في علاقة الجسم بالروح) ـ ت : أسعد عربي درقاوي . وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٥ . ص ١٤٤ .

٨ ـ مفهوم النظرة الى الطبيعة في النزعة الرومانسية يعني تكيف المحيط الطبيعي مع حالة الفرد الذهنية اي الانتقال من النظرة الميكانيكية في المرحلة الكلاسية الى النظرة العضوية .

ليليان فرست ـ موسوعة المصطلح النقدي ـ ت : عبد الواحد لؤلؤة . وزارة الثقافة ـ بغداد ١٩٧٨ . ص ٣٩ .

٩ ـ ادوارد سعيد ـ صورة المثقف (محاضرات ريث ١٩٩٣) . ت : غسان غصن ـ دار النهار بيروت ١٩٩٦ . ص ٦٢ .

١٠ ـ أنظر ترجمة سعدي يوسف للوركا (الاغاني وما بعدها) دار ابن رشد ١٩٨١ وترجمة لوركا (مختارات من شعره) عدنان بغجاتي ـ دار المسيرة بيروت ١٩٨٣ .

١١ ـ محمد لطفي اليوسفي ـ لحظة المكاشفة الشعرية (أطلالة على مدار الرعب)

الدار التونسية للنشر ـ ١٩٩٢ . ص ٢٧ .

١٢ ـ صلاح فضل ـ بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٩٢ . ص١٤١ .

الفصل الثالث

مراحل الانتقال
في نص سعدي يوسف

لعل مجموعتي سعدي يوسف (٥١ قصيدة) الصادرة عام ١٩٥٩ و(النجم والرماد) ١٩٦٠ تساعدان على معرفة المسارات الاولى للطريقة التي اتبعها سعدي يوسف في رصد الحدث أو الفعل اليومي أو الواقعة ، وهي تشغل في متخيله مركزا مهما . الواقعة في قصيدته سواء كانت انطولوجية وتنطوي على مؤشر أجتماعي ، أو عابرة ضمن مسار وقتي ، تكتسب أهميتها من توقفها عند زمان محدد المعالم ، وضمن تضاريس يعكسها النموذج الانساني والمحسوس والملموس من الاشياء . وهي التي تضفي على قصيدته واقعيتها بالمعنى المفهومي وليس الجمالي . فما من قصيدة تملك بعدها الواقعي الا في حدود تصورنا عن الواقعة المدركة ذاتيا وليس موضوعيا .

وعلى ضعف هاتين المجموعتين قياسا على منجزات الشعر الحر وقصيدة السياب على وجه التحديد التي اكتملت معالم قوتها في منتصف الخمسينات والتي يمكن أن نعد هذا الشعر تمرينات ساذجة أمامها ، غير أن محاولة معرفة طبيعة تجربة سعدي يوسف من خلال الديوانين المذكورين ربما تفضي بنا الى فهم أسرار نصه في زمن لاحق ، بما انطوى عليه من خاصية القول الشخصي الحميمي . حين تطورت بلاغة هذا الشاعر وتغيرت زوايا الالتقاط ومحاور الترابطات بين مكونات شعره وصار نظام قصيدته يخضع إلى نشاط ذهني

متحرك وخلفية معرفية تتجه عمقا نحو السايكولوجي والحسي حتى في تجريداتها . بدا الشاعر يؤسس طريقة في علاقته الروحية المباشرة بالمحيط .

لعل من المفيد أن نرتب افتراضاتنا عن امكانية دراسة التجربة الفنية لهذا الشاعر وهي في جنينية تشكلها وفق بعض ما يمنحنا المنهج من أسس تساعدنا على صياغة بعض معالمها ، وسنختار ما يضع شكري محمد عياد بين ما يضع من محددات لقراءة التجربة الجمالية ومن بينها تقصي مبدأ الاعتدال والتزام المعاني المألوفة فيها ، ويفسره على أنه الالفة التي تتشكل بين الشاعر وقارئه . ويرى بأن الجانب العقلي هو الذي يحدد شعور الفنان بقابلية نقل تأمله الفنيإلى الغير ، وتوقع قبوله منهم[1] وهذا يسبق الشعور بالمتعة الجمالية وكأن المتعة تنشأ عنه . يستعين عياد بفكر أمانوئيل كانت حول تأثيرالجانب العقلي في تحويل الاحاسيس الذاتية في التجربة الجمالية الى قيمة عامة وذلك بردها الى استعداد عقلي مشترك بين البشر جميعا . ويصح والحالة هذه عند تقصينا جوانب من تجربة سعدي يوسف وهي في مراحل تشكلها الاولى ، البحث عن المكون الاول لمنطقة التماس بين الشاعر وحالته الشعرية ، أو ما يسمى منطقة الدهشة ، واختبار الذات شعريا التي تتجه لاحقا الى تلمس المشتركات بينها وبين القاري، الذي تقدم نفسها اليه :

يستعين الشاعر في مجموعتيه بنظام منطقي أو عقلي للامساك بحالات رصده . والنظام المنطقي في العادة يكون على ارتباط وثيق بالزمن . وما يفيدنا هنا هو أن قصائد المجموعتين على بساطتها تقدم الينا المضمون ودلالته في صيغة مكشوفة . والزمن فيها يؤرخ الحالة أما صراع المشاعر داخلها فيشكل دواعي القول أو بؤرته أوحبكته ان استعرنا من الحكاية مصطلحها . ومع ما تحفل به قصيدة سعدي يوسف في هذه الفترة من عاطفة هشة يصعب أن نجد فيها ما يمكن أن نسميه مركزا دراميا ، غير أن اهتمام

شعره بالتوثيق جعل التاريخ والمكان المسجل في آخرها ، ذا دلالة تساعدنا على فهم الصراع الخفي ضمن مجرى أحداث محددة التضاريس .

يُرغم القاريء على أن ينظر الى تذييل النص باهتمام لكي يفهم مغزى القصيدة ، وهذا التوثيق يظهر بصيغته المتطورة في السبعينات وما بعدها لكي يصبح أحد معالم شعره البارزة .

يقول سعدي يوسف في قصيدته (المسافر) من ديوان (النجم والرماد) :

معي كان في ٥ ـ ٦
لقد كنت أشرب صوته
وأنباءه وأغترابي وصمته
ثم يستطرد :
مضى قبل شهرين . . في صمته
وغربته ، وندى صوته
لقد كنت أجهل أين يريد السفر

هذه القصيدة المكتوبة في البصرة والمؤرخة في ١١ / ١٠ / ١٩٥٩ تسجل ثلاثة أزمنة : زمن اللقاء بين القائل وصاحبه (٦/٥) ، ثم زمن رحيل هذه الشخصية (مضى قبل شهرين) و زمن تسجيل الواقعة النصية أي تاريخ استكمال القصيدة وهو في هذا الحيز يرتبط بالازمنة التي ترد داخل النص . وهي بمجموعها أزمنة عينية واقعية وتحتاج منا أن نرى الى بؤرتها التي يقدمها الينا العنوان (المسافر) وهي الرافعة التي تشاد عليها احالة النص الى دلالة محددة . و في هذه القصيدة نفترض أن هناك سرا خفيا يؤدي بنا الى معرفة رسالة القصيدة أو خطابها المضموني وتتردد الاشارات التي ستعرفنا على هذا السر في نهاية القصيدة حول فكرة دوافع السفر ، فهذا الشخص ـ النموذج كان

يغني اغاني حزينة

عن النخل . . عن رحلة في سفينة

وكان بعينيه شيء مضاع

ما من حبكة في هذه القصيدة أو القطعة السردية او الخاطرة الانطباعية ، ولكننا نستطيع أن نشير الى اشكالية علاقة الشخصية المرصودة فيها مع المكان الذي يحاصر البطل وشاعره بالمخاوف وندرك ملمح هذا المكان عبر مجموعة من الاشياء : النخيل ، الرحلة في السفينة ، البحر . ان البطل يرتب وقته للرحيل ، وهذا الرحيل محفوف بالمخاوف لأنه رحيل سري واضطراري . وسعدي يوسف يحدد موقع بطله في مكان يقف بين القرار ولحظة الانطلاق ، وهو مكان عيني أيضا لأن تضاريسه واضحة ، فكل مافيه يشير الى البصرة ، والبصرة في هذه المرحلة من شعر سعدي يوسف مسورة بمحلية تضاريسها وبيئتها ، انها الجنوب حيث الفلاحون وقهر الاقطاع . قصيدة محيسن في هور السفطة المؤرخة ٨ / ١٩٥٩ موجهة ضد الفاقة ضد انعدام شروط الحياة الحقيقية ، حيث يشقى هؤلاء المتعبون دون أن يحق لهم أن يجدوا شرطا واحدا من شروط حياتهم يساعد على الاستمرار . الطابع الميلودرامي في هذه القصيدة يبرز على أكثر من صعيد منذ المدخل الاول (مزقت قلبي) حتى الخاتمة المجروحة بهتاف ساذج (أصرخ بهم) . هناك نداءات استغاثة وتوسل وحث يرفع فيه صوت الشاعر نبرة الفزع التي يريد أن ينقلها الى قارئه ، يستخدم جملا مثل (صوتك الدامي) (أصرخ دون صوت ، دون صوت) (لتصيح بين الناس) هذا الصوت يثقل القصيدة بالتكرار ويحاول أن يرفع من نبرتها الخفيضة ولكنه لايفلح كثيرا في زعزعة رتمها الواطيء ، وسنجد ثلاث جمل يربطها حرف النداء ويقصد منها تنبيه القاريء أو السامع الى ما يليها من معلومة ، وكلها توكيدات لفظية (ياقلبي الحجري) (يا متلصص الخفقات) (يازيف المقاهي) والجملتان الاخيرتان لاتستويان

على معنى مناسب ، فليس هناك من صلة فيما بين طرفي هذا التشبيه الذي يحاول ان يجد عبثا له هذه الصلة ، ولكن حماس الكلمات يجعل ترادف الصور باختلالتها اللغوية ممكنة . نبرة الفزع والتطير في قوله تجعل كلامه ينطوي على ملامة النفس وتسفيه مواقفها ، فالقلب الذي ينبغي أن ينفطر على الالم من عذاب الاخر ، يتحول الى قلب حجري غير مهتم ، يحاول أن يوقظه

أبصر ...

فوجه الفاقة العظمى كوجه الميتين

أعمى يمص الدود والزهري ، مبحوح الانين

عند هذا المقطع يفصح الشاعر عن أسباب صراخه التي تتحدد بـ(وجه الفاقة العظمى) التي يعاني منها هذا الفلاح . ويقدم الشاعر فيما تبقى من قصيدته تقريرا مفصلا عن بشاعات الواقع الذي يعيشه هذا الفلاح وغيره من الفلاحين ، و ينعطف في مقطع القصيدة الاخيرة الى هتاف سياسي (اصرخ بهم عن شعبنا المنسي في صمت المياه) .

مابين بغداد والبصرة كتبت تلك القصائد قبل الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ وما بعدها من سنوات قريبة . ومحطتها الاكثر ثباتا البصرة ، وبعض القصائد كتبها بعد هروبه الى الكويت ، وبعضها في بغداد . ولكن العلاقة تظهر بينها وبين نشاطه الحزبي على وجه التحديد ، لجهة خياراته النماذج الانسانية وصيغة الرسائل الموجهة اليها . وكلها تعتمد على رسم بورترية لتلك الشخصيات والبيئة ومركز النشاط الحزبي . انها تضع انتباهات الشاعر في بؤر يتحكم فيها هاجس قضية تبدو في حدودها الشعرية مسورة بمحدودية اشاراتها ، غير أنها من جهة أخرى ، كانت الخطوة التي مضت على طريقها قصيدة سعدي يوسف نحو المزيد من التلاحم بين التجربة الشخصية و الشعر .

وهي مفتاحه لخلق الالفة بينه وبين قارئه . فتجربته الحزبية كما يبدو قربته أكثر من نماذج يعرف الشاعر جانبا واحدا من شخصيتها وتغمض عليه جوانبها الاخرى بحكم سرية العمل الحزبي . وهذا الامر يبعث لديه شعورا بوجدانية الصلة الحزبية وشعريتها بما تضمره من أسرار . في واحدة من قصائده (رزوقي)وهو اسم مصغر لفلاح على عادة الفلاحين في تصغير الاسماء ، يرسم صيغة جديدة لشخصيته فهي محببة مندهشة من أكتشافاتها لحياة المدينة ، وصوت الشاعر الذي يسجل انطباعه عنها يخلو من عنصر الميلودراما فهو يكتشف طرافتها :

كان يراني أقرأ الكتاب

فيومض المكر بعينيه . . ويطلق السؤال

اثر السؤال

اه ، هل تظن ما يقال

عن الشيوعيين حقا ؟ هل رأى المسيح

دق المسامير بعينيه ؟ .

ان العلاقة المباشرة بين الشاعر وشخصياته ومواضيعه المرصودة تبدو في هذه المجموعة على درجة من القرب والحميمية التي تكشف عن شخصية الشاعر ذاته ، وليس فقط النماذج التي يكتب عنها . فهو غير متكلف ، الا في قصيدتين (الاسوار) و(اغتراب) . وفي قصائده الاخرى نقترب من طبيعة العلاقة التي تكتنفها عاطفة متوهجة ومجروحة بمودتها ، فهو يخاطب شخصياته بأسمائهم ويرجو ويتوسل ويعلن عن محبته لهم في كل سطر يخطه :

أحسان ...

لاتنظرمن الشباك

اقبلها نصيحة

ثم

أتخاف ان قالوا : يسير مع الذين

لايعرفون سوى حديث الجوع ؟ . .

ياقمري الحزين .

هذه القصيدة تبدو كما لو انها اقتطعت من سياق لاصلة له بالشعر . حوار غير مكتمل لقصة او مسرحية . عبارات نثرية معلقة تفتقد الى الترابط أو تتشظى بعد أن قام الشاعر بحذف جانب منها ، عنوان القصيدة (بعض محرري «الصحف ») كتبت في البصرة في ١٩٥٥ وهو يكرر أسم الذي يتوجه اليه بالخطاب في كل مقطع ليؤكد انتماء الشخص اليه : (أحسان حين ترى من الشباك تلقاهم رجالا / بملابس سوداء . . . / أوراق كثيرة / ولفائف تخبو وتومض ، مثل نيران صغيرة) يتضخم دور الموصوفين بالشريرين ، وهم محررو الصحف ليصل الى درجة تضع الشاعر في موقع رصد الفزع الذي ينتابه من ملاحقتهم ، ولمحاولته العاجزة حجب أجزاء من الصورة ليجعلها غامضة ، غير أن هذه المحاولة ليست شكلانية ، بمعنى أنه لايستعين بالبلاغة التي لاتقوى عليها لغته لتحقيق غموض الصورة وتوريتها . بل ان الذي بينه وبين القاريء أحاسيسه الشخصية العارية من التوريات والاستعارات والمجازات . عاطفته الوجدانية ، وهي في جانب من سايكولوجيتها ريفية محتمية بذاتيتها ، بمحبتها أو كراهيتها المتطرفة . فليس هناك من وجود موضوعي يربط الشاعر بعالمه الشعري ، غير ان الوجود العيني لا المجرد هو موضوع قصيدته الاثير . فسعدي يوسف لايخلق قصيدته من تأملاته المجردة ، أو في الاقل في هذه المرحلة من شعره ، واتجاهه الى الشخصيات القريبة منه ، أي الاصدقاء والمعارف لأضاءة مواضيعه ومواقفه السياسية يشير الى طبيعة علاقته مع محيطه ، وهي علاقة

ذاتية ممثلة قدر ما هي يومية تفصح عن الجانب الطفولي في شخصيته ، وهذا لاينسحب على صلته مع الناس فحسب ، بل في طريقة مخاطبته الوطن

وطني ، ارهقني حبك ، أبكاني طويلا :
أنت تدري : نحن لانعرف للحب بديلا
غير أن القلق المر عليك
والليالي السود ، والامطار ، والخوف النبيلا
وأغاني يوسف الصائغ في القضبان . . تشكو اليك .

يكاد يكون الوطن هنا حالة مؤنسنة فهو يرهق الشاعر بحبه ويقلقه ويبكيه ويخاف عليه في الليالي الممطرة .

ندرك عند المقارنة بين الشخصية المرسومة في ديوان سعدي يوسف و تضاريس الشخصيات التي رسمها السياب مثل شخصية (حفار القبور) و(المومس العمياء) على سبيل المثال ، ندرك الفوارق البينة في طريقة التعامل مع زمنية الحالة ، ففي قصيدة السياب تتحرك الشخصية على محفات زمنية غير مرتهنة الى حادثة حقيقية ومن ثم متلاشية في امكانية انفلاتها من واقعيتها ومن زمنيتها ، في حين تبقى للحالة الانسانية عند سعدي يوسف زمانيتها المحددة بتجربة ملموسة ، وضمن أطار ومكان محدد . ان ذلك النوع من التجريب دل سعدي يوسف على قصيدة تدرك الموضوع لا كوجود جزئي وفردي ، وانما كصورة مجسدة لفكرة دون أن تخرجه عن زمنيته . بمعنى آخر أن سعدي يوسف لم يتخل في قصيدته عن احساسه المكاني ـ البصري بانتقاله من الصورة الى الموضوع في شموليته . فالقصيدة كما يصفهاالشاعر في معرض حديثه عن صنعته (تلمس أشياء ، وبحث في هذه الاشياء نفسها ، انها ارتطام مباشر بعناصر الحياة)[٢]

جمع الاحوال في حال واحد

في خطوة متطورة يكتب سعدي قصيدتين في ديوانه (النجم والرماد) يؤرخهما في الشهر الثالث ١٩٦٠ : الاولى (الاربعاء ٩ اذار) والثانية (حكايات من البصرة) وندرك من عنوان الاولى الدلالة التي تكمن وراء تحديد تاريخ الحدث ، والثانية الاهتمام بالمكان كبؤرة . الموضوعان يأخذان بالسرد أسلوبا وبينة على رغبة الشاعر في توثيق الزمن شاهدا على الواقعة التي يهمه الاعلان عنها وهي تتشابه في الحالتين : السجن والموت في تظاهرة . في الحالة الاولى يكون يوم الاربعاء ٩ اذار يوما واقعيا يكتسب قيمته الشعرية من الواقعة التي تدلنا عليها القصيدة :

الاربعاء ، دم على وجه الرخام ، دم وريح

وشفاه قتلى ملء زرقتها تصيح

الشاعر هنا لايحتاج الى توطئة لأعلان أسباب أستنفاره :

في الدرب ، لم تكن الخطى تعبى . . . لقد كانوا ثلاثة

يمضون نحو السجن :

أمرأة ، وتلميذ ، وشيخ

كانوا لأحمد يحملون التبغ ، والشوق المسهد والطعام

وعلى خطاهم أخرون لغير أحمد يحملون

مَنَّ السماء ، وتبغ قريتهم ، واغنية أبتسام

ان الظهيرة عند باب السجن أفجع ما تكون !

القصيدة تتكون من ثلاث وحدات يكرر فيها الشاعر المقطع الاول (دم على وجه الرخام ، دم وريح) الذي يشكل لحظة الدهشة الاولى او لحظة التماس مع الفجيعة وهي مقتل مجموعة من السجناء . والانتقالة في هذه القصيدة تتوضح من خلال مزج حركتين في حركة واحدة ، أحداهما ، هادئة

الايقاع وهي خطى سير الحياة العادية والثانية تفجر المشهد بالحركة العنيفة . يبدأ الشاعر من النهاية ليعود الى الحياة الرتيبة في السجن وامتدادها خارجه حيث الاهل والزوجة والاطفال ، وكلهم يظهرون في حركتهم التي أعتادوها كل يوم حيث يسيرون الى السجن لمقابلة الرجل الذي يسميه بالاسم (أحمد) . بيد ان الشاعر ينحيهم عن مشهد القتل ليراه وحده في حالته التغريبية :

مطر رصاصي على الاسفلت يخترق الوجوه
مزقا ، ويحفر للدم الابدي نهرا في المدينة
ومن الازقة تصرخ الخطوات ، تندفع الوجوه
ويمر أحمد مرهف الخطوات . . . كان يرى المطر
واللمعة السوداء في الرشاش ، والوجه الحجر
كانت دروب النور يغلقها المطر .

يحاول الشاعر الخروج من الصورة البسيطة المتضمنة مشهدا واحدا الى الصورة التي تحوي مشهدين أو أكثر أي أنه يقترب خطوة من القصيدة المركبة في صيغتها الاولية . فهناك أيقاعان لمكان واحد يوحيان بصورتين متضادتين ، ان حاولنا تشخيصهما فلن نجدهما داخل السجن وهو البؤرة المرصودة التي تبعث أشاراتها عن هوية المقتول أو الرجال المقتولين ، فهناك الشارع الذي تتم الواقعة على رصيفه ويسير اليه الاهل في زيارتهم اليومية الى السجن ، وهناك المكان الاخر الحقيقي أو المتوهم عند حدوث الواقعة وهو السجن ، وسنجد في تناقض المشهدين في المكان المرصود ذاته محاولة للأقتراب من قصيدة تملك أكثر من بعد في زوايا رصدها .

وفي (حكايات من البصرة) و(من «باب الشيخ») : يجمع عددا من النصوص التي تتعلق بمكان محدد ، وهي أقرب الى الانتباهات التي لاتتواشج

في سياق واحد ولا يسعى الشاعر الى وحدة تجمعها ، بل ان رابطها الشعري يقوم على المزجبين الواقعة والمكان .

تغلب صيغة النداء في هاتين المجموعتين على لغة المخاطبة ، وتكتسب هذه الصيغة وظيفة تحريضية عبر طريقة تنظيمها حروف النداء لكي يؤدي غرض الهتاف ويظهر باشكال منوعة فهو يذكّر ويعظ ويهوّل ويتوسل ، غير أن تلك الاحالات التي يمكن أن تفيدنا في قراءة لغته ، لاتدلنا في كل الاحوال على صوت خطاب جهوري مثلما تدلنا عليه قصيدة السياب على سبيل المثال ، ولكنها تشي بمحدودية تجربته وانحسار عالمه . فالعنصر الكلامي يحيل النداء توطئة وتعبيرا عن ضيق وفرح وأستنكار وتعجب وكلها تتوحد في نبرة متوسلة يمكن أن ندركها في معظم قصائد مجموعته (٥١ قصيدة) . سيكون بمقدورنا أن نضع جمل النداء في قصائد الديوان بشكل متسلسل لكي ندرك تشابه النبرة فيها وأن أختلفت في مدلولها اللفظي : في القصيدة الاولى توجع وتوسل (ياجميع الشرفاء / ياجميع الاصدقاء / ارفعوا أصواتكم من أجل شعبي) وفي الثانية تأكيد وتذكير (يامحمد : انها الارض التي نحيا عليها / ونموت) والثالثة اعجاب (ياموطني . . يامبدع الانسان) وفي الرابعة فخر وزهو (ياصديقي ياصديق المسألة / اننا نمنح للحلم دما / ونضيء القمما) وفي الخامسة يعلن تضامنه ومحبته (شوقي . . لقد غنيت من أجل العراق / متحررا . . / لكنهم وضعوك ياشوقي هناك) وفي السادسة يؤدي النداء معنى التحذير (أيها الفاشست ، لكن الحقيقة / أبدا تبقى على الوجه الدمشقي نداء) وسنجد كل قصائد الديوان تحوي هذا النداء على نحو مباشر او مضمر ، فالنداء يحقق في قصيدته جانبا من حوارية العلاقة الحميمية مع الناس والاشياء ، مثلما تحقق صيغة المخاطبة بالاسم الغرض ذاته و هما الاقرب منالا إلى كسب عاطفة القارىء البسيط الذي يتشارك والشاعر اللغة

اليومية وموقفه السياسي . سعدي يوسف برمج طريقة ابلاغه في معظم القصائد على هيمنة الوظيفة المسماة (تعبيرية) او انفعالية المتوجهة إلى مرسل معين حيث تهدف ان تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه . وهي تنزع الى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع حسب تصور ياكبسون في تحديده للوظائف اللسانية[٢] .

تحول العاطفة

الحلول في المكان

رحل سعدي يوسف عن العراق في العام ١٩٦٤ في وقت غادره سرا وعلنا الكثير من الادباء والفنانيين والاكاديميين على اثر انقلاب شباط ١٩٦٣ وحملات اعتقال الشيوعيين . وكانت هذه الرحلة خطوته الاولى نحو المنفى الطويل ، فحل في بيروت ونشر بضع قصائد في الصحف والمجلات ومن بينها نص (مرثية الالوية الاربعة عشر) ١٩٦٤الذي لفت الانظارالى شعره . ويتوضح في هذا النص مسريان : الاحساس بالغربة والنبذ والضياع في مكان لاتربطه به الالفة والحميمية على عادة العلاقة التي تربط سعدي مع الاماكن التي يحل فيها . بيروت المدينة الغريبة التي لاترحب به ولا تتقبله حتى ولو عابرا . ثم الجانب الاخر في نصه الذي يطل فيه ماضيه القريب وما خلفه من كوابيس كانت تلاحقه : القتل والتعذيب والسجون وهول الملاحقات وتجربة قطار الموت وهو قطار قضى فيه مجموعة من السجناء بسبب العطش والحر وانعدام التهوية . لم يمكث الشاعر طويلا في لبنان ليذهب الى الجزائر للعمل والاقامة ، فكانت هذه التجربة كما تظهر في أعماله اللاحقة ، من أكثر الاوقات خصبا في حياة سعدي يوسف . بدا يتجه نحو كتابة تختلف عن السابق ، كتابة محتشدة بأحاسيس من مر باحداث

جسام وملك عاطفة مضطربة وذاكرة تتواجه مع العالم بشعور الالم وأحساس حاد بالخيبة والاحباط ، وقبل هذا وذاك بهاجس العودة المستحيلة الى الوطن . يمكن اعتبار حقبة الجزائر ، الحقبة التي بدأ فيها الشاعر تلمس طريقه الخاص المتمايز في القول والذي تحددت على اساسه هوية شعره بعد عودته الى العراق مطلع السبعينات .

كان وصوله الى هذا المكان النائي عن العراق والقريب في الوقت عينه عرقيا ودينيا ، هذا البلد المتفرد من حيث الطبيعة والتضاريس والمزاج وثنائية اللغة ، بقوميتيه العربية والبربرية وطقوسه وحياته كمستوطنة فرنسية سابقا ، كل تلك المكونات جعلت أيامه ، فترات اكتشاف ومقارنة وتثاقف أثرت معارفه . الامر الذي أحدث نقلة دراماتيكية في وجدانه توضحت في تبدل طقوس شعره ولعل ابرزها ضمور النزعة المسرفة في عاطفيتها التي كانت تصاحب قوله ، واتجاهه الى الاحساس بالزمان والمكان على نحو مغاير .

البعاد عن الوطن أدى به الى ايجاد علاقة جديدة مع المكان أخذت تتجه عمقا الى نقطة تدور في مجاراتها قصيدته ، لتغدو كالسورة ، أو الحلقة المغلقة ، أو الدائرة التي تتوغل به في مجاهل مدوخة أكثر ايهاما وسحرا ولكنها منبسطة مكشوفة التضاريس .

كانت محلية العاطفة لديه أو عاطفة أبناء البلدات المحدودة العوالم ، قد حولت شعره الى مايشبه الرسائل التي تتوجه الى متلقين محدودي العدد يتشاركون والشاعر الهموم والانشغالات ذاتها . وكانت قناة الربط بينهم تمر عبر مسافة مختزلة ولا تخضع لمحاور منوعة لموازنة المشاعر واكتسابها سمتها الموضوعية . كانت قصيدة سعدي يوسف الى مطلع الستينات ، ترى المكان والزمن شعريا على نحو وصفي مرتهن الى حركة الشخصية التي

يرتبط معها الشاعر بعلاقة عاطفية : رحيلها ، سجنها ، أختفائها ، موتها ، حياتها البسيطة المرهقة . يأتي الى الشعر عبر منهج يتوخى البساطة والتعبير عن الانا في تجليها الشعبي . فهو حين يرسم الاخر يقدم نفسه في مرآته ويقدم الواقع الذي يحلم بتغييره بأرادة الناس ، وبالتالي بأرادته الشعرية التي يبغي لها الاتحاد والتماهي مع الناس . فالبطل الذي يكتب عنه ـ بطل من هذا الزمان ! ـ لاخارجه وهو مثالي ولكن غير ممثلن بأسطورة البطولة ، فشخصياته اما من الحزبيين أو من الفلاحين والعمال والفقراء . فمن أجلهم فقط ومن أجل قضيته يكتب الشعر ، جامعا بين غنائية النزعة الذاتية وواقعية التجربة المعاشة . انه يجد نفسه وفيا للقصيدة الثورية التي تحولت على يد ناظم حكمت وشعراء الشيوعية العالمية الى حكاية انسانية بسيطة . على هذا يغدو شعره شعرا سياسيا بكل ماتعنيه الكلمة من معنى .

التوسط بين الكيان الابداعي والعاطفة

لعل من بين مراحل التطور في نص سعدي يوسف ، تلك المرحلة التي استطاع فيها الشاعر أن يعزل مادته عن مكونها الاول الذي كان أهم مؤشر فيه ذاتيته ومحدودية عاطفته ، أي بما يقوم به من اختزال للمسافة بين التجربة الشخصية وفعل الكتابة . المكوث في الخارج بدأ يحمي فعل الكتابة من ذات الفنان وتجاربه الشخصية عبر المواجهة بينها وبين عوالم تختلف عنها ، وذوات لايستطيع التماهي معها بل يجد نفسه باستمرار في حالة غربة عنها ، أو في سؤال مقلق عن وجوه الاختلاف والتنافر بينه وبينها . ان عاطفته ترحل الى أمكنة غريبة لتتبين هويتها :

«وعبر دروب بنغازي ، ودرنة ، كنت أسأل عن هويتي / التي مزقتها نصفين : / أعطيت المفوض نصفها وحبيبتي نصفا» قصيدته (نهايات الشمال

الافريقي) ١٩٧١ تتصارع فيها الصورة مع المفهوم ، وكلما تغمض عليه فكرة المنفى تصبح صوره اكثر وضوحا وتلاحقا في الاعراب عن تعاكس الحال لديه بين جهل بما تعنيه الغربة وبين ملامستها في الواقع . لذا يتشكل هذا النص وفق معمار تتشظى فيه الصور ولكن الشاعر يربطها بلازمة تدور حولها القصيدة لتشكل معمارا هو اقرب الى السورة او الدائرة التي يدرك من خلالها الشاعر وشيجة التواصل بين الاماكن ، وربما تلوح في ذاكرته قصيدة (غريب على الخليج) التي يستخدم فيها السياب السورة أو الدائرة الايقاعية حيث تتحرك الافعال من نقطة لتعود اليها متجهة الى الاسفل في قرار توحي به تصويتاتها وصورها المتلاشية . أيقاع الزمن لايقف عند نقطة معينة ، بل يبقى يدور في ترديد يجعل مرتكزه المكان الاول الذي يتخذ صورة المرأة الفاتنة التي تغيبها الذاكرة في دوامة لاحد لغورها :

طوال البعد ، ترتجفين :
كان المغرب الاقصى
يدور ـ كما تدور الاسطوانة في الظلام ـ وانت مشدودة
بكل هنيهة ، ويدور هذا المغرب الاقصى
وانت اليه مشدودة
وانت الى أسطوانته المخمسة الوجوه أراك مشدودة
ولكنا ، ندور مكبلين بعطره ، ونعومة الرمل
على صيف الشواطيء ، مثقلين بخمره الابيض
الى أن تنتهي تنويمة الرمل
ويحمر النبيذ ، فتشحب الصورة
وتقتسم الحياة دوائر الغرباء والهجرة
ثلاثة أشهر ، فثلاثة ، فثلاثة أخرى

*

حملت على رمال شمال أفريقية السعفا

حملت الطلع من منفى الى منفى

وسبعا كانت السنوات ، سبعا كانت الارضون ، بعدك ،

والسماوات

وانت هنا ، الرضية :

سعفك الشاحب

سواقيك الصموت ، وطينك الذائب

وانت هنا ، الصغيرة ،

ياأميرتي الجنوبية» (نهايات الشمال الافريقي)

ان محاولة الفنان الصدام أو التحاور مع الغربة أو المكان الذي لابد أن يستثير لديه الشعور بذاته كدخيلة ، كغريبة على المحيط ، سيؤدي به الى وعي ببعد هذه العملية المعرفي وليس العاطفي فقط ، كما ان صيغة العاطفةالتي تمر بموشور هذا الوعي ، تفرض تقنية تغير من نسيج النص وطريقة ترتيب الضمائر فيه وترجيعاتها .

فعل الكتابة في جانب منه عملية تثاقف بين الانسان ومنظومة معارفه ومرئياته وادراكاته المتجددة ، وكلما أستطاع التوصل الى أستيعاب أو استقبال مكون العامل الثقافي الخارجي ، أحسن تطوير استعداداته لخلق كيان ابداعي يستقل عنه ولا يعتاش فقط على تجاربه الوجدانية . التجربة في هذه الحالة تمر عبر طريق غير مختصر لكي تعبر عن ذاتها فنيا ، ذلك لأن الفن كما يشير نعيم اليافي في كتابته عن نظرية الشعر : «ليس تعبيرا عن الشخصية ، بل هو احالة عدد لايحصى من المشاعر والاحساسات التي خبرها الفنان في حياته عن طريق وسيط الى مركب أخر يختلف عنها . وهذه العملية ، عملية

الاحالة عن طريق وسيط او مؤشر تشبه الى حد كبير العملية الفيزيائية ، فكلتاهما عملية تحول المادة الغفل الاصلية الى مركب جديد هو الكيان المستقل القائم بذاته . »[٤]

ستدلنا قصائد سعدي يوسف التي تبلور فيها مشروعه الشعري واكتمل في اضافة مهمة الى القصيدة العربية ، أن كتابته هذا الشعر تنحصر بين السنوات الحرجة التي كان فيها الشاعر يعيش بين مكانين غير متوطنين وجودا مستقرا في وجدانه . بين الخارج ، الجزائر وبلدان المغرب العربي عامة وثقافتها وامتدادتها الاوربية ، وبين بلده في عودته القلقة التي بقي فيها يختبر أحساسه بالغربة ، بل يؤكد فيها فكرة النفي داخل الوطن .

نضج مشروع سعدي يوسف فنيا في الجزائر حسب تواريخ قصائده ، في محتمل يضع في مقدمة الدوافع التي صاغت أداءه التعبيري الجديد ، ذلك التوتر بين انفصام واتصال مع المكان والزمان الجديد . وعندما عاد الى بلده كانت فترة الجزائر أو العيش في الخارج تعتمل في ثقافته ووجدانه استيعابا وتمثلا ، وهي التي ساعدته على أن يشيد له مسافات مجهدة لمعاينة وطنه مجددا .

تعددت مراياه الان وهو ينظر الى زمانه ومكانه القديم بما يملك من قوة جديدة للانفصال عنه وليس للألتحام به .

يبدأ قصيدته (تنويعات استوائية) في بغداد العام ١٩٧٢ بالمفتتح التالي :

ما الذي صنعت بنفسك ؟
كانت بلاد الجزائر واسعة مثل . . إفريقيا
كان في كل مزرعة غابة . . مثل إفريقيا

انه يعرب عن ضيقه من حصار يستشعره في بلده في البرهة التي كتب

بها القصيدة ، فهو يفتقد فضاء الحرية الذي كان يتجول فيه طليقا بالرغم من مغريات العودة الى الوطن . غير ان قصيدة سعدي يوسف في العراق كانت تفيض بحنين الى الاماكن التي كان يشعر بالغربة فيها قبل عودته الى العراق . وبعدما كان يكتب بتلك العاطفة المجروحة عن وطنه :

(وطني ، أرهقني حبك ، أبكاني طويلا :

أنت تدري : نحن لانعرف للحب بديلا »

يقول عن هذا الوطن في (تنويعات استوائية) :

« أيهذا العدو الذي كنت المحه في الشجر

والذي كنت أقتاته في سطور الجريدة

وسقوط الثمر

أيهذا الحنين

أيهذا الانين الذي كنت أسميته وطنا ،

وأدعيت له ، وأجتزأت حماقاته ، وأجترأت

على ما رأيت ، أنتسابا له ... »

التمرد على الوطن في البعد المعرفي سيؤدي بالشاعر الى تمرد أخر في صيغة المعاينة الفنية . انه يتقدم نحو التحكم بقدرته على استثمار التوتر بين مستويات نظام الابلاغ لديه ، بما توفره له حرية التجربة التي بدأت تخطو خارج التابوات التي كان يتعايش معها .

لدينا هنا أذن حالتان مترابطتان تتجاذبهما جدلية العلاقة : الانا الشعرية والانا الوجدانية ، وكلما اقترب الشاعر من الاولى ، وضع بينه وبين الثانية ستارة تصله ترجيعاتها .

علاقة الشاعر مع العراق وهو في مغتربه ستخضع لاختلاف نوعي ، وستمر بأطياف من الالهامات الناتجة عن أهتزازات متعاقبة . رجات تطيح

بالوجدان الشعري بعيدا عن ارادة الشاعر قدر ما تعقلنه في أحوال أخرى . الحضور الساطع المبرح في أعماق المهاجر لمكانه الاول يمازجه شعور بالخيبة والاحتجاج والغضب منه . هذه الحالة تتطور لديه عند المغادرة الثانية فيكتب وهو في بيروت غداة الحرب العراقية الايرانية : «لنزنر هذا الوطن بالبترول والديناميت» بعد ان أصبح العراق ترسانة أسلحة يدرب فيه الصغار على أناشيد الحرب والقتل . والحق أن فكرة الاحتجاج التي يضمرها الشاعر تنبع من حب مرير لهذا الوطن كما يصف الشاعر البريطاني ستيفن سبندر تلك العلاقة الملتبسة بين و . هـ . أودن ووطنه ، والقصائد التي هجا بها الشاعر أنكلترا المغترة بنفسها «لو ان الانكليز كفوا عن ان يكونوا انكليزا» . كانت كراهية أودن لانكلترا تنبع من ايمان عميق بأن ارض هذه الجزيرة الموعودة ينبغي أن تحرث لكي تقام فوقها مملكة المحبة والتواضع .(٥)

يسأل سعدي يوسف بحرقة :

«أعلينا أن نبعثر شعر أمهاتنا ، / من سنجار الى بني صاف ؟ / أعلينا ان نكتشف / قبور الهجرة الاولى والعاشرة والمائة والالف ؟» .

ضجيج العراق يستكين في روحه وهو يرمق البلاد الاخرى هادئة تسير فيها الحياة بسكينة واطمئنان ، وخلف ذلك الصمت الذي يضمره ، تردد أعماقه ترجيعات صخب بعيد ، صخب ذلك الذعر الذي يلمحه في أيماءة :

«ليس سوى الغروب والاشجار / هذه الساحة خالية . / يمرق طير ، يحمل اللحظة ، نحو البحر / مذعورا . / وتبقى هذه الساحة / خالية ، الا من الاسفلت والاشجار / هل دقت الساعة ؟»

قبل هذا الوقت وفي مطلع السبعينات ومنذ عودته الاولى من الجزائر الى العراق ، بدأت لغة سعدي يوسف تقترب من ثراء ترميزاتها ، فحدوسه

أصبحت من العمق ما جعل تقنيته تتمتع بحرية الانتقال من أسلوب الى اخر . ان قدرة التحكم في الاضمار والكشف أصبحت لديه وسيلة لتحقيق ايقاع التبادل في الحالة الشعورية بين الموقف وضديده . فمسرحه ، غدا ملتبسا ومليئا بالظلال والاشباح التي يطاردها ولايطالها . وكلما أستطاع أن يفصل الضدين في وعيه ، أقام فنيا عبر مخيلته ذلك التلاحم القدري الذي يتراكب فيه المختلف والمؤتلف في عملية الانزياح والحلول بين طرفيه . وبمقدورنا أن نفهم تلك العملية التي أدت به الى انضاج تجربته الشعرية في فترة قصيرة قياسا على العمر الزمني الذي استغرقته تجربته الاولى ، ان أردنا ربطها بتطور أدواته المعرفية خلال مكوثه في الجزائر . بعد أن خلف وراءه ذلك المضطرب الصعب في حياته السياسية ، أيام البصرة وبغداد ، متجها الى حالة من الاطمئنان على مستوى المعيشة في أقل تقدير ، وبدأت قراءاته في ميدانه وغيره من الميادين تتسع ، وبدأ يختط طريقه نحو تجارب الشعر العالمي مترجما عن الانكليزية والفرنسية ومتقصيا أبعاد التجارب الفنية التي يترجم عنها .

وضع رتوش قصائده الاولى في الجزائر واستكملها في العراق ، بأصداره ثلاث مجموعات شعرية كانت أهم نتاجه ، وهي التي قدمته بجدارة مطورا تجربة الذين سبقوه من رواد الشعر الحر .

تنوع البنى وتبدل الاساليب
الواقعي والغرائبي في نص سعدي يوسف

نستطيع أن ندرك عند قراءة أعمال سعدي يوسف السبعينية الكثير من التنوع في بنية نصه وأساليبه ، غير أن معظم تلك النصوص تكاد تشترك في

فكرة مهيمنة ، وهي التباس الواقع وضبابية الرؤية ، الامر الذي جعل قصيدته تحمل وجهين لتحققها الشعري : المحتمل واللامحتمل ، المادي الواقعي والميتافيزيقي أو التغريبي .

كل عوالم سعدي يوسف السحرية تنبني على واقع صلد يثقل خلفية النص بوجوده الكثيف ، المرئي ، الذي يكاد يحضر مكانيا على نحو توثيقي . ولكن الذي اختلف فيه أن لا واقعيته لاتتأتى من عملية الازاحة والحلول التي يمارسها الوجه الثاني لنصه ، أي وجهه التغريبي وحسب ، بل أن هذا الواقع من الالتباس والضبابية ما يجعل المادة الغرائبية طوع بنان شاعر مثل سعدي يوسف .

كتب عن شعر سعدي يوسف بأعتباره شعراً رؤيوياً ، وعلى هذا الاساس صاغ الناقد العراقي طراد الكبيسي منهجه في دراسة وضعت في مقدمة أعمال الشاعر الكاملة الاولى التي صدرت في العراق وكانت تحت عنوان (سعدي يوسف : الشاعر الذي رأى ...) ، وأكد أستاذ النقد المصري صلاح فضل لاحقا على هذا الجانب في شعر سعدي يوسف ، مشيرا الى انه يجمع المتعدد من النماذج والاساليب ويعبر بينهما ، وابرز مافي مشروعه كما يقول : «هو تعادل الاثر بين اطراف الرمز الشعري بما يولد الصورة الرؤيوية » [٦] .

والشعر الرؤيوي اختلف نسيجه الكلاسيكي عن المعاصر . فالكوميديا الالهية لدانتي تستخدم الرؤى الحلمية في تجسيد حالة شمولية ، ولكن الرؤية « Vision) المعاصرة تجسد ذاتا فردية في لحظة فردية لاترى عالما خارجها : فالعالم الخارجي ليس موجودا ولا وجود الا للوعي الانساني[٧]في حين لاتبغي قصيدة سعدي يوسف أن تبحث عن تجسيد شمولي لمقاربة موضوعها الا في قصائد محدودة ، ولا تستطيع ان تجسد ذاتا فردية من دون أن تتنافذ هذه الذات مع االاشياء التي تحيطها . ان المعنى الانطولوجي لمفهوم الرؤية تدرّج

من الابصار الفيزياوي بالعين الى المقدرة على معرفة المستقبل (البصيرة) الى التصور الميتافيزيقي عن العالم . ومراجعة قاموسCollins Concise يوضح باختصار ذلك التدرج . وهو في التعريف الصوفي التقدم الروحي والكشف عن طبقات النفس واصواتها المختلفة . وان أردنا أن نأخذ شعر سعدي يوسف بما له من قدرة على التحرك بين تخوم العالم المادي والاشياء العينية ، والعوالم الروحية والميتافيزيقية التي يجذبها اليها ، فهو شعر رؤية بحق ، ولكن من الصعوبة ان نتصوره شعرا رؤيويا بالمعنى الدقيق للكلمة .

قصيدته (تحت جدارية فائق حسن) تتحدث على سبيل المثال ، عن جدارية تطل على ساحة الطيران في قلب بغداد . وأداء الشاعر فيها ينطلق من مادة تبدأ من العالم الموضوعي ، ودليلنا اليه أشارة او قرينة ، الاشارة والقرينة في معظم شعر سعدي يوسف من النادر ان تكون تجريدية ، وفي هذه القصيدة سنمسك بالجدارية باعتبارها (شيئا) مرصودا من مرئيات الواقع ولكنها بهذا الشكل او ذاك ، تكتسب بعض سمات تفصيلية وعامة بما تحتله في الذاكرة الجمعية من دلالة على موقف . أي أن صيغتها العامة تضمر موقفا سياسيا(٨) ، ولكن الشاعر لايستخدمها بهذا المعنى التبسيطي ، بل يحاول تفكيك نسيجها التشكيلي ، البصري وتوزيعه على فضاء اوسع من حجم الجدارية ذاتها . فهو يحرك عناصرها الجزئية لكي تمتزج بمشهد الرصيف امام الجدارية ، الذي يرابط فوقه عاطلون عن العمل ينتظرون المقاولين لكي يساوموهم على شغل موقت . الطائر او الحمام الساكن الذي يشكل رمزا في اللوحة يتحرك خارج اطارها ليؤدي دورا جديدا على المسرح الذي اعده الشاعر له . انه ينتقل من السكون الى الحركة ، لتتوجه اليه بنادق المقاولين ، فيسقط بين أيدي الجالسين على الرصيف .

تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها ،

وتطير الحمامات . تسقط دافئة فوق اذرع من جلسوا
في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان :
وجه الصبي الذي يؤكل ميتا ، ووجه النبي
الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة .

الشاعر هنا يستخدم الصورة الاشارية لأن صورته تعود في دلالاتها الى عمل فني اخر ، وهي العملية التي يمكن ان يطلق عليها التداخل النصي في حالة الاحالة الى خطابات مغايرة لخلق فضاء نصي متعدد يحيط بالمدلول الشعري ، وهذا لن يخدمنا في معرفة الترابط بين عمل الفنان التشكيلي فائق حسن صاحب الجدارية و قصيدة سعدي يوسف ، وسنستعير من نعيم اليافي تعريفه الصورة الاشارية لكي نوضح قصدنا : «الصورة الاشارية وسيلة من وسائل الخلق يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطرا او مقطعا لشاعر سابق بين ثنايا كلامه ، او يستخدم لغته وايقاعه ، وقد اعتبرناها صورة حتى ان كان النص المنقول تعبيرا حرفيا لان الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين حالتين أو موقفين او غرضين . . . ويثير في نفس المتلقي انفعالا من نوع ما ، وربما كانت هاتان العمليتان ـ عملية المقارنة والاثارة ـ من اهم ما يميز الوسائط الفنية .» [٩] .

الاختلاف النسبي هنا يتوضح في أن الاشارة في قصيدة سعدي يوسف تحاور عملا تشكيليا له حقله الخاص من خطوط وكتل والوان وفراغات ، وهذا أحد أبتكارات القصيدة . ان حقل الدلالات في هذا النص يبدو اليفا ومكشوفا فيما يخص القارىء العراقي ، غير أن الغرائبي فيه ينبثق من تحاور بين الساكن والمتحرك ، في تناسب يخلقه التداعي في ذاكرتين جمعية أي ذاكرة الناس عن المكان والجدارية وهي كما نتخيل مبسطة وتجزيئية ، والذاكرة الفردية للشاعر التي تتحول في القصيدة الى تركيبية يمر عبر

موشورها الواقع وطيفه الفني في تلاحم يخلق مكونا فنيا هو مزيج بينهما يحمل خصائصه البصرية التشكيلية ، مثلما يحمل بعده الفكري وبلاغته الادبية .

ان اشارات سعدي يوسف في هذه القصيدة من الوضوح والانكشاف ما يجعل قارئها العراقي يدرك مباشرة كل شخصيات المسرح الذي أعاد فيه الشاعر الصلة بين الجدارية والرصيف الذي يقع في قلب بغداد . وسيجد القارىء التباسا في فهم النص لدى الناقدة اللبنانية يمنى العيد عند كتابتها عن هذا العمل لان الاشارة الى الحوادث والاماكن الواقعية مثل « ساحة الطيران » تُفهم على انها استعارة او تاويل مكمل لفعل طيران الحمام ، في حين تكتسب القصيدة قولها المؤثر في واقعية اشاراتها الى الاماكن والحوادث الحقيقية . بيد ان يمنى العيد تدرك من هذه القصيدة جانبها الاهم حين تقول : « توهمنا هذه القصيدة في بنائها بالبساطة ، وتشعرنا في الوقت نفسه بعالمها الفني الواسع ، تدعونا الى الاسترسال في أيقاعها الى الدخول في انتظامه ، وتدفعنا ايضا الى ان نقف منها على مسافة لننظر فيها بوعينا وعقلنا ، تحملنا اليها وكأنها تخشى ان نمحي فيها فتتركنا نزداد احساسا بانفسنا وبموقعنا في عالمنا الذي نعيش ، ندخلها كما ندخل أي شعر يمتعنا وننتهي من قراءتها ولا ننتهي ، ننتهي منها لنبدا متعة الاحساس بشيء كنا لانحسه ولانراه بهذا العمق ، بهذا الكلي فينا ، انه الفني يترك بصماته على الذاكرة ، يوشح القلب بلونه ، ولكنه يوقظ الفكر ايضا »[١٠]

المهم في هذه القصيدة أن الشاعرابقى مسافة غير متباعدة بين مخيلته وبين أشياء الحياة ومكونات صورها اليومية مع انه صيّر قصيدته تصيب بين المختلفين في الجنس ـ على حد تعبير الامام الجرجاني ـ ويرمي الاشارة الى باب التشبيه في المقام الاول ، ضمن أسرار بلاغته ، وغضي بها على هوانا

الى مقصد أخر وهو المنطق الفني للنص الذي جعل اجتماع التشكيل بالشعر على درجة من اليسر ، بحيث يتجاوب التشكيل ليصبح أداة من أدوات تحقق الانحراف في الصورة الشعرية ، الانحراف عن واقعيتها البحت ، وان لم نغض بعيدا في تأويلاتها .

وكما اشرنا في البداية الى أن التباس الواقع ذاته سياسيا وأجتماعيا مطلع السبعينات ، كان شديد التأثير في نص شاعر مثل سعدي يوسف ، فحاول مجاراته عبر تجسيد عامل المفارقة فيه تلك التي تنسحب على الصيغة الفنية مثلما تقارب الحالة في مضمون النص . انه يقيم علاقة مشاكلة بما يمكّنه من ذكر الشيء بغيره في تقرير سردي منفعل :

تطير الحمامات مذبوحة ، دمها الاسود النزر يسقط
فوق الجدار الذي قد بنيناه . يسقط مختلطا بالرصاص .
وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة . . شاحنات
المقاول كانت تطاردنا والمدافع محمولة . . يا بلاد البنادق
ان الحمامات مذبوحة ، والجدار الذي قد بنيناه
بيتا وغصنا ، ينز دما أسود ، ويهز يدا مثقلة .

بمقدورنا ان نعزل في هذا التكوين النصي كلمة واحدة هي (الحمامات) وسنرجعها الى دلالتها الاولى التبسيطية (السلام) وهي في الجدارية والقصيدة تشير الى هذا المعنى ضمن الاطار العام . بيد انها تدل هنا على علاقة سببية تجعل منها مجازا مرسلا ، لانها واسطة لايصال أثر شيء الى شيء أخر ، كذا الحال في أستخدامات أخرى لمفردات مثل (المقاول) (الجدار) (الرصيف) اي ان علاقات تلك الكلمات التي تشير الى حالة وتدل عليها ، تفضي بنا الى التنقل بين مبالغات بديعية تفضي أحداهما الى الاخرى . (شاحنات المقاول كانت تطاردنا والمدافع محمولة) (ان الحمامات مذبوحة ،

والجدار الذي قد بنيناه بيتا وغصنا ينز دما اسوداً ، ويهز يدا مثقلة) الكثير من علاقات المجاز المرسل تدخل هنا ، سواء كانت من قبيل القياس أو غيره ويشير صلاح فضل في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم النص) الى ان الرمز في تطور استعماله كمصطلح ، كان يدل في أصله على بعض علاقات المجاز المرسل المتصلة بالجزئية والكلية . ثم اصبح يدل على العلاقة الاشارية السببية [١١] . ويمكننا ان نلحظ بسهولة حركة التحول داخل هذه القصيدة في سيرورتها التعاقبية . لأن الشاعر يجعل من الفعل (الذبح) مثلا علاقة سببية بين حالتي السلام والحرب . اي ان الرمز لم يعد رمزا بهذا المعنى ، بل أن الشاعر يفكك علاقات القول ويبسطها عبر أفعال تشبيهية لكي تظهر الكيفية التي تتشكل صيرورة الاشارة أوطريقة تكونها . هو لايقدم قصيدة رؤيوية ، بل صورة تقدم مركبا عاطفيا و ذهنيا في لحظة من الزمن .

قصيدة (في تلك الايام) ١٩٧٢ تبدو أقرب الى القصيدة القصصية في الاغاني الشعبية الاوربية ، يستخدم فيها الشاعر الحكي والاغنية معا . فهو يسرد قصة أو مشهدا من ذكرياته في عشرة أبيات ، يتبعه موال في أربعة أبيات ، تتكرر نهاية الاشطر الثلاثة بجناس يغير فيه معاني الكلمة الواحدة ، كما يحاول عبره تقريب اللغة الفصحى من المحكية ، او ينوع في أيقاعها لحنيا بين القاء أقرب الى القول العادي ، وآخر راقص . وسعدي يوسف في نصه (في تلك الايام) يروي في ثلاث نقلات حكاية دخوله السجن ، مستفيضا في تفصيلات ذلك الحدث بما يشبه السعي الى جعله يستبطن ملحة ما أو طرفة تخفف من وطأة كآبته ، وايقاعه المتسارع يستدعي الى الذهن نقرة الطبل التي لاتسمح للقارىء بالتقاط أنفاسه . انها نشيد شاعر جوال :

في أول أيار دخلت السجن وسجلني الضباط الملكيون شيوعيا ،

حوكمت ـ كما يلزم في تلك الايام ـ وكان

قميصي أسود ، ذا ربطة عنق صفراء ،
خرجت من القاعة تتبعني صفعات
الحراس ، وسخرية الحاكم ، لي أمراة
أعشقها ، وكتاب من ورق النخل ، قرأت
به الاسماء الاولى ـ شاهدت مراكز توقيف
يملؤها القمل ، وأخرى يملؤها الرمل ،
وأخرى فارغة الا من وجهي .

*

يوم أنتهينا الى السجن الذي ما أنتهى
وصيت نفسي وقلت المشتهى ما أنتهى
ياواصل الاهل خبرهم وقل ما أنتهى
الليل بتنا هنا ، والصبح في بغداد .

ونحسب أن هذه القصيدة ستدلنا على نظامه الابلاغي الجديد في درجة اختلافه عن السابق وأتجاهه نحو ممكنات الاقتراب من فكرة النص الشعبي أو المزاوجة بين المحكية والفصحى ، وهي التي شغلت سعدي يوسف وقبله السياب والكثير من شعراء مرحلته وصلاح عبد الصبور على وجه التحديد ، ولعل بعض نتاجه أفضل تطبيق لهذه الفكرة . استخدم شعراء قصيدة التفعيلة الاغنية والمفردة الشعبية ولم تكن لتقنية تلك الاستخدامات أهمية تذكر في شعرهم ، ولكن صدى المحكية أو لغة التفكير الشعبية في نصوصهم أحد أهم منجزات تلك المرحلة . محاولة سعدي يوسف الاستفادة من اللغة المحكية في تطويع الفصحى ترتهن في تجربته إلى عاملين : الاول شغفه بقصيدة لوركا التي تطل برأسها في أكثر من موقع في شعر السياب والبياتي مثلما تشغل مساحة في شعر سعدي ، والعامل الثاني يتحدد في النزعة الحوارية التي يخلقها تعدد

النبر في ايقاع قصيدته بين الحديث والكلاسيكي والشعبي . والاخير يطمح عبره الى تحقيق ما يمكن ان نسميه فن البداهة في قول الشعر والحميمية في لغته . وفي هذه القصيدة يروي حوادث تبدو أقرب الى الممكنات في تاريخه الشخصي ، نجد فيها تورية على الصعيد العام تشمل الحاضر لاالماضي فقط ، وأنزياحات في النص تقف بين الممكن واللاممكن في منطقها . الجديد في الامر أن احساسنا بموسيقى القصيدة وأيقاعها يقربنا من أغاني الجوالين ، التي تتردد بين رواية الواقعة واسنادها بأغنية . وهي تمزج بين الرتم العالي والواطيء .

عبر صوت السارد الذي يحمل نبرتين مختلفتين في الاطار العام ، تعبر أطياف من الايقاعات التي ترسمها لنا المخيلة ، فهناك نثرية تذكرنا بالحكي العادي ، وهناك شعرية يستمدها الكلام من محاولة السارد أن يجعله حكاية متنقلة ، تحمل للسامع متعة ما ، بالرغم مما تحويه الواقعة من بعد كئيب .

ويشغل الايقاع سعدي يوسف في قصيدته (عن المسألة كلها) ١٩٧٢ حيث يستعيض عن الموال بشعر التقفية كلازمة للتحكم في توجيه انفعال القاريء وتقريب شغله من موسيقى التوازن ذات النبر المتنوع . وفيها نكتشف ايقاعا أقل تسارعا ولكنه أكثر قوة في اظهار التباين والتوافق بين مستويات المد والتقطيع ، سنورد نص هذه القصيدة كاملا ، لكي نستبين منه تلك التناغمات التي حاول سعدي يوسف الاستفادة من كل ممكنات التمازج فيها بين الايقاعات الصوتية والشعورية :

سموت ، فردتني سماء خفيضة

وعدت ، فما أشقى المعاد ، وما أبهى

أذا ورد الشذاذ خمسا وجدتني

أرى الحق ، محض الحق ، ان ارد الرفها

وتلك عيون بالرميلة أوقدت

هي المنتأى ، والدار ، والمأمل الاشهى

بغداد تسكن تحت مئذنة ، نهار الفاتح التتري . .

كنت اظن وجهك طالعا لي خلف هفة سعفة ،

وكأن آلاف الازقة يحتويه واحد منها ، غبار

الخيل والعجلات في وهج الظهيرة كان الاف المرايا :

لو تراءت عنك ، واحدة ، فواحدة ، لكنت

منحتها صدري ، وكنت وهبتها سري ،

وكنت ضممتها . . فأضم حتى لو خيالا منك . . .

سيدتي الجميلة !

ان كل الليل يهبط ، والمآذن تسكن العتمات

سيدتي الجميلة !

أنت ضائعة . . مراياك الرهيفة ليس فيها غير وجه

الفاتح التتري . . .

سيدتي الجميلة!

الليل تحت الجسر يجلس .

كان شخص ما يراقب في المسناة النجوم

حتى اذا ما جئت . . .

ـ قف!

قف!

لا تخف!

اغضى قليلا وهو يرقب تحت احجار المسناة النجوم

ـ هل جئت تبحث عن حبيبتك التي ضيعتها بين المدائن ؟

هل تقاذفت التخوم

اثوابها ، حتى اتيت هنا ، هنا تسائل عن مدينتها النجوم ؟

ساقول شينا :انها عبرت .

وهذا الجسر بينكما . . .

وذاك الحارس التتري . . .

والأفق الذي فقد الغيوم

يقربني من آخر الليل انني

ارى الوهم اشجارا بعتمته تعلو

يلامس منها النجم لين ارتواءة

وتنهل منها الأرض ما غيره النهل

غصون باطراف العراق ، ودونها

ودون الذي املت ، ممتنع سهل

اسريت عبر الجسر ،اقطعه ، قرونا . . . كنت اسري ،

كانت الأحجار تشرب هاجس الظلمات ، ثم تعيده

لى خفقة في القلب ، او اشراقة في العين ،

او اسراعة في خطوي الأبدي . . . ان الجسر

ما بين الرصافة والرميلة كان ابعد . . .كان ابعد . . .

كان ابعد من يديك . . .

حبيبتي!

ضعنا ، وضيعنا . .ولكنا نتابع هاجسا وهو

حبنا السري ، رايتنا الخبيئة ، والخيار الصعب . .

سيدتي الجميلة!

ان منتصف الطريق حماقة ،والليل منتصف ،

وانت هناك مابين المدائن والتخوم . .

حبيبتي!

ضعنا ، وضيعنا . . .ولكنا قطعنا الجسر حتى

نصفه الثاني . . .

وخيمنا .

للحارس التتري وجه من شمال الأرض .وجه من جزيرة

يحتاطها بحر الشمال

للحارس التتري مركبة بها اسد ـ جواد

قد كنت ارقبه . . .

رايت اصابع الأشجار قرب نهاية الجسر الأخيرة

تمتد . . .

تهبط . . .

كان وجه الحارس التتري يشجب . . .

كان جسم الحارس التتري بين اصابع الأشجار ،

ملتويا ،

طريحا بين ضوء الفجر والاسد ـ الجواد .

ولما ركزنا بالعراق رماحنا
تدافع من أدنى منابتها الصبح

تعالوا الينا متعبين ورمّضا
تعالوا الينا : انه الامل الجرح

أقيموا... وكونوا الماء يمنع نفسه
وكونوا رماح الماء ان أورق الرمح

لكأن وجهك في يدي سحابة أولى ،
بياض منازل العمال في سفح الجزائر ...
لهفة الاعلام وسط الساحة الحمراء ،
وجهك في يدي حمامة . . .
حين التقيتك كانت الابار طافحة ،
وفي حقل الشمال أحبك العمال ،
هاهم عاشقوك يغازلونك :
حلوة
ياحلوة
ركضنا اليوم للجلوة
من كركوك جيناها
من كركوك والبصرة
جينا اليوم للحلوة
جينا اليوم للجلوة

يدخل الشاعر المشهد الشعري بأبيات من البحر الطويل وهذا البحر كما معروف ، يستعمل لأغراض الفخر والحماسة ولذلك كثر في الشعر الجاهلي . وهو لاينتظم على اساس النبرة العالية مع أنه كحركة يتجه الى الاعلى (سموت) لأن الشاعريغير اتجاه الحركة (فردتني سماء خفيضة) . ولكنه ينعطف عن تصويت الطويل في مفاجأة عروضية ومزاجية تجعل من أبيات القريض ، محض هيكل معزول . ولكي نلم بوظيفة هذا المفتتح العروضي ، علينا أن نجمع بعض أشتاته في عدد من القصائد التراثية التي تشير الى الفخر والحماسة . وفي الظن ان محمول هذه القصيدة الايقاعي

بتنوعه وأهتزاز موازينه يعمل على رسم المنحى الموسيقي الذي أراد عبره الشاعر ايجاد محاور صوتية منوعة في نصه . المحور الاول : النقرة الرتيبة التي يحققها القريض . ويعاودها في مكانين آخرين والثانية : المتداخلة التي تحققها المراكز الصوتية لشعر التقفية أو دقة الناقوس كما يسميها صفاء خلوصي في حديثه عن ايقاع الشعر الحر[١٢] . ثم ينعطف على الزجل كما في الاغنية الشعبية في خاتمة القصيدة ، وهذا النوع لاتهمه طبيعة الوزن الشعري او نوع الاداء اللغوي . أي ان الشاعر يريد أن يستفيد في نصه هذا من كل المستويات الصوتية التي يوفرها الاستخدام الشعري التراثي والحديث والمحكي اليومي . ومع أن هذه القصدية جعلت من التنوع الايقاعي وفق هذا الاعتبار محض تزويق بدا لا اهمية تذكر له ، غير ان القصيدة كجسد منفصل عن تلك الاختبارت (التراثية والشعبية) تملك تنوعها الذاتي الذي لايحتاج الى عناصر مقحمة لكي يدل على ثراء تصويتاته الداخلية . وسنحاول في هذا الحيز تتبع مسرى الانتقالات الصوتية التي حاول الشاعر الاشتغال من خلالها على نظام الوقفة من حيث محموله اللغوي وقيمته الموسيقية :

النشيد الاول اي الابيات الموزونة المقفاة و نظامها الموسيقي مغلق ، أي انه مسور بأيقاعه الرتيب وهو يشكل وحدة عروضية تعتمد على حرف الروي اللين الذي يوحي برشاقته وأنسيابه : (أبهى ، أشهى ، الرفها) . و يؤلف البيت الواحد في هذا النشيد بنية أيقاعية تتقدم فيها الموسيقى على المعنى ، ويتحقق انفصام الابيات عن بعضها في دلالات المعاني دون ادنى ريب ، فلا يتوفر رابط بينها الا في حدود التأويل . غير أن الانفصام بينها وبين المنظومة الشعرية التي تتبعها أشد وضوحا لأن مناخها ونظام المعاني فيها يختلفان عما يلحقها . وهنا تبرز أهمية التناغم عند أستخدام أنظمة ايقاعية ودلالية غير متشابهة ، فما توحيه لنا الابيات الاولى محض تزويق

لاأهمية له ضمن سياق القصيدة وهي تتجاوب مع محاولة الشاعرتقليد التراث من دون مناسبة تقتضيها الضرورة فلو رفعناها عن القصيدة لن تترك فراغا يذكر . بيد أن سعدي يوسف في محاولته التحكم بالضمائر وتغيير مواقع الاصوات في جزء القصيدة الحر ، نجح في تكوين هارموني واحد من حيث المبنى والمعنى . وفي الجانب التغريبي يبدو على بينة من امر إضعاف بنيات الخطاب الشعري تلك التي يسمي مهمتها جان كوهين تشويش البلاغ ، وهذا النوع من الابلاغ يؤدي الى ادراك عنصر المفارقة في الشعر المعاصر :

هناك خلل في الوقفة الاولى لسطر التفعيلة وخلل في ترتيب المعنى أيضا ، فالجملة الثانية لاتعود على الاولى في ترتيبها النحوي لأن كلمة (منذنة) ا لاتنتسب الى الفاتح التتري بل ترتبط ببغداد . غير ان المهم هنا ما توحيه الوقفة الوزنية التي تنفصل الاولى فيها عن الثانية ولا تتصل الا في حدود الربط الذهني بين مستويات القول النفسي ، وهو الذي يجعل الشطر الثاني مستكملا المعنى مع اختلاف صيغة المخاطب وصيغة استخدام الضمائر . الشاعر يقيس المسافات وفق ما يمكن ان نسميه مسعى القول الشعري المعاصر الى الاحتفاظ بالجمل المخفية ، الجمل السر التي يسقطها الشاعر تعمدا لكي تكتسب قصيدته الغموض والالتباس المطلوب . وسنجد في الاشطر اللاحقة ما يكمل مشهده السينمائي الذي يبرمج توليفه على التالي : (الخيل والعجلات) يرتفع فيها صخب النبرة حين تدل على موقع محدد غير ان هذا المكان يمتليء بـ (الاف المرايا) لكي يتفتت نسيجه الواقعي وتنعكس عبرها الصورة المتخيلة للمرأة او المدينة المضاعة . أسلوب التواتر السردي في هذا النص يجعل التكرار منظما لزمن الوقفات وهو زمن مفترض لايمت الى الواقع بصلة ، فكل الاحداث التي تقص هنا تخضع الى الاجترار لكي يتسمع القائل الى ترجيعاتها داخله وهي تصويتات مبعثرة ، بيد أن تناسق

المعنى الصوتي فيها يتحقق في هارموني التنافر .«تفكك نسق الوقفة يؤدي الى تفكك نسق الخطاب الشعري وهو الهدف الذي يسعى اليه الشاعر سواء كان واعيا بذلك او غير واع»[١٢] . وسيكون الخلل في ترتيب الضمائر ، حيث يتوجه الوصف الى الشيء الموصوف (بغداد) التي يستعير لها الشاعر صورة المرأة الجميلة ، فتصبح المرأة ـ بغداد طرفا في معادلة يكون طرفها الاخر العدو (الفاتح التتري) وتفهم القرينة في هذه الحالة من خلال ضمير المتكلم الذي يقيم صورة ممتدة للمدينة وهي في حالة الاسر . الصورة هنا لاتعتمد على الوصف والتشبيه كبؤرة ، بل تعتمد على الحركة التي تحدد الوقفات في القصيدة ، وكل الانتقالات في هذه الحركة ترتكز على عنصر التمني (كأن) يتغير صوت القائل من الابلاغ الى الترجي الى اشراك الشخص الثالث طرفا في الوصف :

ينوع الشاعر مفاصل حواره ليصبح هذا الحوار تنغيما مسرحيا ، يشرك فيه شخصية ثالثة هو الشاهد المراقب او الدليل المريب . انه يحذر على طريقة ساحرات ما كبث ، في وقت يدل على مكان الحبيبة : «ساقول شيئا : أنها عبرت . / وهذا الجسر بينكما . . . / وذاك الحارس التتري . . . / والافق الذي فقد الغيوم .»

اوديسة الشاعر تبدا من مكان منظور حيث تقف بغداد في قبضة العدو الذي يتلبس وجه التتار . بيد أنها لاتنتهي عند حد معين لان الحبيبة التي يتقاسم حبها مع الشاعر عشاق عديدون ، ممتنعة عن الوصول وهو معلق عند الخطوة المستحيلة : (منتصف الطريق حماقة ، والليل منتصف / وأنت هناك ما بين المدائن والتخوم . .)

بناء النص موسيقيا يقوم على متوالية يمكن تقسيم وحداتها الصوتية الى اربع وحدات : تتكررالاولى (شعر القريض) في ثلاثة مواقع ، والثانية جسد

القصيدة الرئيسي ويتألف من وحدتين كل وحدة تحوي ٢٧ مقطعا ، والثالثة اي الجزء الاخير ويتألف من وحدتين كل وحدة سبعة أشطر .

الاهمية التنغيمية لهذه القصيدة ترتبط بنمط العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول ، فحسن التعليل في أستعاراته وتورياته يتدرج في هارموني المادة الصوتية وليس فقط من خلال تعاقب الصور التي تفضي احداها الى الاخرى . بيد أن الشاعر مهتم بتقطيعها وترك استراحات يدرك القاريء من خلالها التلاحم بين الصيغة الموسيقية والدلالية .

الهوامش

١. شكري محمد عياد . دائرة الابداع (مقدمة في اصول النقد) . دار الياس العصرية . القاهرة ١٩٨٦ . ص ٨٨ .

٢ . سعدي يوسف يوميات المنفى الاخير . دار الهمداني . عدن ١٩٨٣ . ص ٢٠٤ .

٣ . انظر رومان ياكبسون ـ قضايا الشعرية ـ ت : محمد الولي ومبارك حنوز . دار توبقال . الدار البيضاء ١٩٨٨ . ص٢٨ .

٤ . نعيم اليافي . الشعر العربي الحديث . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٨١ ص : ١٥٠ .

٥ - Auden - Acollection of Critical Essay - Ed : Monroe K - Spears Prentice , Hall Intemationd 1964 - - P: 29 .

٦. صلاح فضل . أساليب الشعرية المعاصرة . دار قباء للطباعة القاهرة ١٩٩٨ . ص ٢٠٣ .

٧ . انظر معجم المصطلحات الادبية . اعداد ابراهيم فتحي ـ المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس ١٩٨٦ ص١٩١ .

٨ . الجدارية التي رسمها الفنان فائق حسن ، أضحت جزءا من معالم بغداد ما بعد العهد القاسمي وهي تحوي حشدا من الترميزات السياسية ومنها حمامة السلام التي أستخدمها الشيوعيون شعارا في عهد مابعد الثورة . هذه الجدارية تطل على ساحة الطيران ملتقى العمال والصبية الذين يتزاحمون عى بيع قوة عملهم اليومية الى مقاولي المشاريع الجديدة . تعرضت تلك الجدارية الى التخريب في اوقات سياسية معينة .

٩ . نعيم اليافي ـ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث . اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨٢ ـ ص ٢٥٤ .

١٠ ـ يمنى العيد ـ في معرفة النص (دراسات في النقد الادبي) . منشورات دار الافاق الجديدة . بيروت ١٩٨٢ .ص ١٤٠ .

١١. صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة . الكويت ١٩٩٢ ص ١٨٥ .

١٢ . صفاء خلوصي . فن التقطيع الشعري والقافية . منشورات مكتبة المثنى . بغداد ١٩٧٧ ص٤٠٦ .

١٣ . انظر جان كوهن ـ بنية اللغة الشعرية . ت :محمد الولي ومحمد العمري . دار توبقال . الدار البيضاء ١٩٨٦ . ص٧٢ .

الفصل الرابع

مسرح الشعر
وتوليف القول

الدراما ، فن وجد لكي تمثله مجموعة من الشخصيات امام نظارة أو جمهور حسب التعريف الاكاديمي للفن الاغريقي . غير ان هذا الفن اكتسب سمات اخرى بعد أن أصبح النص مطبوعا ومستنسخا ، فتشكلت علاقته مع القراءة كفعالية صامتة . أي ان شرط القراءة الصامتة حذف من المشهد مقومات العمل المنظور ؛ الحركة ، المشهد ، الملابس ، الموسيقى ، ليستبدل بالخيال الادبي الذي يتشارك فيه القاري، والمؤلف معوضا عن الوجود العيني للشخصيات على المسرح بحضور أقوى لصوت المؤلف[1] . حدث هذا على مستوى الرواية والقصة القصيرة ، ولكن الشعر أفاد من الدراما في مرحلة متأخرة . مع ان الدراما عدت في التاريخ الادبي فرعا من الشعر . فكتاب النصوص الدرامية الاوائل هم شعراء قبل كل شيء . بيد ان الدورة تحددت في عودة بعض او كل عناصر المسرح الى القصيدة من خلال خطوة القصيدة الغنائية نحو الافادة من الحوار والمنلوج في ابعادهما التكنيكية وفي تطوير الافكار وغنى الاصوات فيها ، حين تكتسب الذات الفردية مستوى من التعبير الموضوعي يجعلها قادرة على التحرك خارج شرنقتها الى عالم متعدد في زوايا المعالجة . ويربط الادب الانكليزي حسب الكثير من المنظرين تاريخ

توظيف المنلوج داخل النص بشاعر المرحلة الفكتورية روبرت براونغ (١٨١٢ ـ ١٨٨٩) في قصيدته الطويلة المعروفة (الخاتم والكتاب) التي انطوت على حوارات وسرد لحادثة اغتيال عرض فيها وجهات النظر المختلفة في مرافعات المحكمة والاصوات الاجتماعية المتضاربة حول الحادثة[٢] . الاهتمام بوجهات النظر والتعاقب الزمني في القصيدة يعتبران صيغة من الاداء المسرحي (نقل الفعل وتسليمه الى القارئ، تميزا عن عملية اخبار القارئ) .[٣] غير أن عزرا باوند الذي أسس لحداثة القرن العشرين في الشعر الانكلو ـ أميركي ، كان على صلة أوثق بتداخل الاصوات والازمنة ومعالجة المكان الموضوعي في نصه . في حين مر مفهوم الدراما عبر موشور ت . س اليوت تنظيرا وتطبيقا ممتزجا مع الفن المسرحي ولعله الابرز بين شعراء ما قبل الحرب الثانية ، من استطاع أن يستل من الفن الدرامي صيغة نظرية سادت في كل العالم وهي (المعادل الموضوعي) في الشعر ، ولكونه من دعاة النظرية العضوية في الفن فهو يرى ان الفروق بين الشعر والتخييل والمسرحية تميل الى ان تغدو اقل حدة واقل عمقا بصورة جذرية[٤] .

في شعرنا العربي الذي تاثربالكثير من الطروحات النظرية لاليوت ، يعدد جلال الخياط مجموعة من الصيغ الدرامية ومنها : القصة الشعرية والقصيدة الممسرحة والمسرح الشعري والشعر المسرحي والحوارية[٥] . وتقف مقابلها القصيدة ذات النزعة الدرامية التي تطورت مع مشروع الشعر الحر على نحو معاصر . ومن الخطأ ان نتصور أن القصيدة العربية الكلاسيكية تخلو من النزعة الدرامية ، فهي منذ الفترة الجاهلية حافلة بعناصر الدرما ومنها الحوار والقصة والمنلوج ومعالجة الزمن على نحو تعاقبي ، غير أن طريقة التعامل مع تلك المكونات أختلفت في الشعر المعاصر و في قصيدة الشعر الحر خاصة . ولعل الشعراء الرواد وجدوا رحابة ايقاعية في هذا الضرب من الشعر ،

مكنتهم من التنقل بين طيف من الحالات الشعورية والاصوات والمناخات التي وسعها هذا الضرب من الشعر . كما أن أختلاف مفهوم (المعنى) في الشعر الحديث خدم على نحو متقدم عن السابق الابعاد الدرامية في قصيدتهم ، ومن ثم نقل مفهوم الدراما من صيغته المبسطة الى صيغة جديدة يحتاج ادراكها قارئا جديدا ومناخا شعريا مختلفا . ومن بين أهم المباحث التي أنشغل بها الدرس الادبي الحديث عن الشعر الحر ، كانت القصيدة الدرامية المعول عليها في تطوير مشروع الكتابة الجديدة . بيد أن تمثلها من الناحية الفنية بقي يغمض على الكثير من الشعراء ، و شكل أهم عوامل ضعف المشروع التحديثي في الشعرية المعاصرة .

لعل من باب أولى أن نتذكر هنا أن معظم شعراء المرحلة الخمسينية وما بعدها حاولوا أن يولوا اهتماما الى النص المسرحي سواء كان معدا للقراءة فقط أو للتمثيل على المسرح . وجرى الخلط بين المطولات الشعرية التي تحوي حوارا وفضاء شبه مسرحي ، والمحاولات الشعرية التي تستعير من الحوار المسرحي الشعري بعض مقوماته . ونحسب أن أغلب تلك التجارب لم تلق أهتماما من الجمهور ، وهي دللت على ان خوض الشاعر ميدانا يجهله يضعف تجربته الدرامية ذاتها في الشعر . وكان سعدي يوسف من بين هؤلاء الشعراء ، حاول كما حاول عبد الصبور والماغوط وغيرهم ، ولكن تجاربهم تلك بقيت تقف في منطقة عازلة لاهي مدركة بعدها المسرحي النسبي ، ولا هي قادرة أن تطاول قصائدهم الدرامية في نماذجها المتوسطة .

ومنذ تجاربه الاولى حاول السياب ان يمسك بناصية الصراع الدرامي في قصيدته . ومطولاته (المومس العمياء) و(حفار القبور) و (الاسلحة والاطفال) يمكن اعتبارها محاولات شاقة لكتابة التراجيديا الشعرية الحديثة ، وللخروج من الذات الغنائية المسورة بعالمها المحدود الى عوالم ارحب تتحاور فيها

شخصيات تنشطر وتزدوج مشاعرها وتتلون ابعادها الروحية . وهذا يتيح له التنقل بين طيف غزير من التوريات اللغوية والانزياحات الاسلوبية . كان السياب يتطلع في توق الى الفن الملحمي ويحلم أن يوالف بين الاسطورة واليومي في تركيبة جديدة . ويشير احسان عباس الى الجانب الملحمي في مطولتيه (المومس العمياء) و (حفار القبور) مع انه لايحدد المقاييس التي دعته الى اطلاق تلك الصفة على هاتين المطولتين ، بيد انه يشرح البعد السايكولوجي بتأويله طبيعة الشخصيات وأفعالها وفق التصور الفرويدي ، فهو يقول : «في هذه الملحمة ثورة نفسية عاتية على الابوة ـ او على الاب بتعبير أدق ـ ولكن مما يخفف منها أحيانا خضوع شخصية الحفار لغرائزه وجوعه وجهله ، ونستطيع ان نجد هذه الثورة في مواقف كثيرة من الملحمة ، وخاصة وان الشخص الاخير الذي واراه الحفار في النهاية هو (الانثى المظلومة) ـ رمز الامومة ـ التي تكون فريسة له مرتين : حين يشتري جسدها بالنقود وحين يسترد نقوده منها .»[٦] .

في حين يرى جلال الخياط ان «السياب نما بالقدر الذي استطاع فيه ان ينمي غنائيته في قصائده المطولة وان يكبح من جماحها ويحد من انبساطها وكاد يتجاوزها الى حدود ابعد في تطوير الغنائية ـ الدرامية بارتباط جديد بين الشكل والمضمون»[٧] .

وجود النزعة الدرامية والقصصية في نص السياب لايعني تمكنه من الملحمة ، ولعل توقه الى الملحمة ساعد على اضعاف مطولاته ، لتغلب عليها الخطابة وهي أقرب الى الشعر الكلاسيكي . كما ان تطلعه الى محاكاة هذا الفن جعل التورية العامة في المطولتين شمولية ، لاتخص حالة فردية الا باعتبارها ممثلة لتراجيديا الكليات ولكنه يقدم بنية درامية تحوي وحدات صغرى اضافة الى البنية الكبرى كتكوين بلاغي وموسيقي . ولعل تأكيد رواد

قصيدة الشعر الحر على كسرعدد من الحواجز التي تفصل النثر عن الشعر والشعر عن المسرح وراء اكتساب مشروعهم تلك التنويعات الثرة المبتكرة : كان بلند الحيدري منذ البداية يعتمد الحوار المهموس غير الخطابي وهو أقرب الى النزعة الدرامية القصصية وتشاركه نازك الملائكة في بعض تجاربها هذا النزوع ، في حين تكتسب قصيدة البياتي والسياب في اتجاهاتها االدرامية ميولا مسرحية وخطابية .

وسار الجيل الذي لحقهم على هذا المنوال وطور بعض أتجاهاته ، وبينهم سعدي يوسف ، الذي كان يسعى الى ادخال كل المكونات الممكنة لأظهار الصيغة الدرامية في شعره وتعتمد قصيدته في جانب منها على عنصر توليف حكاية ، بما تحمله من بداية وذروة وتخلص . المنحى القصصي في شعره ساعد لاحقا على ترحيل العاطفة الى مسارب تمنحها توترا وجدانيا وذهنيا في آن . وهي قضية تحتاج الى تمعن في نماذجه المتطورة ، لأن السرد بدأ لديه مع بدء تجاربه الاولى ، ولكن التحول في وظيفته حدث في مرحلة متأخرة . وتوضح عبر اسلوب التحكم بالعنصر الدرامي في صورته التي انشطرت صورتين : واحدة تتشكل منها الوحدة السردية ، وأخرى تشكل التورية العامة للقصيدة . أي ان ثيمة القصيدة أو بؤرة المتخيل - حسيا وذهنيا - تنبني ، بتعالق حيثياتها أو مشاهدها الجزئية ضمن المشهد الرئيسي المنظور بالعقل والاحساس .

شغل الموضوع الدرامي سعدي يوسف منذ فترة مبكرة في حياته الشعرية ، وأول قصيدة منشورة له (القرصان) كانت قصة شعرية ، وتقوم على حكاية تجري في البصرة ، وأبطالها قرصان وامير وامراة جميلة يبيعها القرصان للامير ثم يسترجعها منه . ولعلها من بين كل محاولاته الدرامية ، تحوي عقدة وصراعا مثيرا في اطار الحكاية العادية التي تقترب من النظم

الملفق ، لأن معظم حوادثها مكررة في القصص التاريخي المترجم الى جانب لغتها الثقيلة ، ولكنها كبداية شعرية تبدو على درجة من التميز . كتب سعدي يوسف لاحقا في المسرح الشعري مجموعة من الاعمال . وفي ديوانه (قصائد مرئية) ١٩٦٥ نجد حوارية تحت عنوان (ابراج في قلعة سكر) ويسميها (برنامج تلفزيوني) و تجري أحداثها في العهد العثماني بين فلاحين وأقطاعيين ، وبمقدورنا ان نتبين أثر لوركا المسرحي في هذا العمل على نحو واضح ، حتى في محاولته صياغة استعاراته اللغوية ، حيث تجري الاحداث في ضوء القمر وتغني الجوقة للسنبل والنهر والبلبل لكي تنحدر الخناجر التي تلمع في الليل . يعاود العمل على هذا الضرب من المحاولات في ديوانه (نهايات الشمال الافريقي) ١٩٧٢ فيقدم مجموعة من الحواريات الشعرية يسميها مسرحيات : الاولى (حكاية في فصل واحد) ١٩٦٧ كتبها في الجزائر عن سجان ومغامر وسجن ، وتنطوي على ضعف بيّن في معرفة الفن الدرامي و في الكيفية التي يفترق فيها خطاب الشعر عن الشعار المبسط . انها تشي بنظام ابلاغ ساذج ، فقير المخيلة ركيك الاستعارات . اما حواريته الثانية (حانة الطرق الاربعة) فهي تكرر فعلا واحدا للشخصيات على انه الرمز الذي تدور حوله الدراما ، ويقوم تغريبها من خلال تقديم صورة غير مألوفة لرواد حانة خرافية . وهي كغيرها لاتعوزها فقط تقنيات الدراما المسرحية ، بل تفتقد الى الاثارة والتشويق . الحانة من الاماكن التي تجري فيها حواريات سعدي يوسف لأنها مكان يختلط فيه الوهم بالحقيقة وبمقدوره في حوارية (الطريق الى سمرقند) أن يمحو الحدود بين الثيمات الغريبة التي لايحسن القارىء فهمها لأنها على درجة من الضعف والتفكك . كما ان لغة الحوار في ذلك النص كغيره من النصوص المشابهة له تختلف عن لغة سعدي يوسف الشعرية ، فهو يقول على سبيل المثال : « قد رأيناك أمس دُفن بين الرمل

والشوك / والعيون الخفيضة / كنت مسجى على الصخور ، وكانت / زهرة الليل تستقر عريضة» يسجل الشاعر تاريخ كتابة هذه القصيدة في ١٩٧١ وهو امر يبعث على الاستغراب ، فبين تجربته تلك وبين قصائده المهمة سنوات قليلة ، فكيف اختلفت لغته وصوره خلال فترة زمنية قصيرة .

(حكاية من فصل واحد) لايسجل تاريخا لها ولكنها ايضا حوارية موزونة لشخصيات هم عبارة عن كناية لافكار مثل المغامر والمسافر والسجان والصوت الاول والثاني . . . الى ما اليه من شخصيات . يضطرب عالمهم ويتعرج بشكل تجريدي وفانتازي ولكنه يبقى يحتفظ بالمستوى ذاته من الانفعال الذي لايضع في اعتباره نظارة وجمهورا ، بل يخلو من زمان ومكان مسرحي .

ونأمل ان لايشط بنا الخيال حين نتصور أن محاولات الشاعر في هذا الميدان تحمل نية التجريب على المستوى التكنيكي في نصه ، حيث يفكك عن قصد أصوات قصيدته المتداخلة ، وهو دون ان يدري ، يحيّد الصراع ببعده الفني الذي يحاول في المسرحية تأكيده . وبعبارة اخرى يطمح الشاعر الى اختبار قدرات اوسع في مساحته الدرامية التي تشكل ميزة يدرك أهميتها في شعره ، ولكنه ينزلق الى ميدان يجهل طقوسه فيهتز ميزان الرهافة لديه ، فتبدو تلك النصوص على درجة من التصنع والسطحية حتى تكاد عبارتها تنبو عن عبارته في بقية اعماله . مع ان أيا من تلك المحاولات لم تلق الاستجابة عند القراء والمهتمين بالمسرح بيد ان سعدي يوسف لم يكف عن كتابتها الا في فترة متاخرة . أن اهم مشكلة تواجه هذا النوع من شعره خلوه من العنصر الدرامي الذي يتوافر حسب تعريفه المتداول على عقدة وتشويق وايقاع وتوقع ، وقبل كل شيء .

في ١٩٨٨ كتب مسرحية شعرية بعنوان (عندما في الاعالي) و قسمها

الى ثلاثة أجزاء(قصة الخليقة) حسب الاسطورة السومرية و(نزول عشتار الى العالم السفلي) ثم (كلكامش) وهي في الاصل مواد شعرية درامية ، يجد القاريء في الجزء الاول جهد المؤلف في خلق حوار حيوي للاسطورة ، مع تعليمات للمخرج في كيفية ترتيب المسرح . و هذه المسرحية تبقى اكثر تأهيلا للقراءة الصامتة ، مع انها أفضل دراميا من أعماله الاخرى .

ويبقى مسعى سعدي يوسف في ميدان الحواريات الشعرية منفصلا عن مسعاه الاخر في تطوير قصيدته التي تتجه من نص الصوت والمستوى الواحد الى الاصوات والمستويات المتعددة .

ويمكننا تلمس العنصر الدرامي المكشوف في شعر سعدي عبر مجموعة من الظاهرات التي شغلته ومن بينها ثيمة الشبيه ـ الضديد ، أو التي يسميها (القناع) حسب المتعارف النقدي في مجموعة من القصائد . ولكن شبيهه أو ضديده وقناعه ، هو شخصية واحدة لاتتغير اطلق عليه تسمية (الاخضر بن يوسف) في توليف ناجح بين أسمه وتسمية جميلة استقاها من متداول التسميات في بلدان المغرب العربي . ولكن القناع هنا لايغدو قناعا الا في قصيدة واحدة من بين القصائد التي تظهر فيها تلك الشخصية وهي قصيدة (الاخضر بن يوسف ومشاغله) كتبها في بغداد ١٩٧٢ . حيث يقول فيها (أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية / قناع لوجهي) وهو اقرب الى الضمير في ثنائية الداخل الذاتي والخارج الموضوعي . ويبقى صوت الشاعر في المساحة الاكبر للقصيدة يصف تلك الشخصية التي تدخل حياته طيفا يقوم بفعل الاخر المحاور ولا يتماهى معها . أي أن صوت الشاعر لايختفي وراء قناع كما هي الحال عند ادونيس في نصه (الصقر) على سبيل المثال . أول ما يأتينا منه صوت عبد الرحمن الداخل ذاته :

«هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح / جسدي يتدحرج

والموت حوذيه والرياح » في حين يبقى صوت الشاعر في نص سعدي يوسف خارج تلك الشخصية ، فهو يقوم بدور الراوية اي أنه يؤدي دور الشخص الثالث . فالقناع هنا لايغدو قناعا في واقع الحال :

«نبي يقاسمني شقتي / يسكن الغرفة المستطيلة / وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب ، وسر الليالي الطويلة» .

يدلف الشاعر في نصه عن الاخضر بن يوسف الى مفهوم وحدة الاضداد في العاطفة الشخصية تلك التي تراقب الذات من خلالها ، ذاتها وموضوعها معا و(حتى ترى الذات موضوعها رؤية صحيحة ، وتدركه ادراكا صائبا ، يجب ان يكون ثمة فاصل من نوع ما ولو ضنيلا بينهما) حسبما يلاحظ نعيم اليافي في تفسيره الموقف المعرفي المعاصر في الشعر الحر [٨] . وسعدي يوسف عبر هذه النصوص يبني ببطء علاقة اندماج وصراع في مظهر درامي في الاساس ، ولكنه في المبحث الابعد يبني مسرحا لحركة الذات في توقها الى التماس مع فكرة الحرية او الانطلاق من اسوارها المحدودة .

عبر الاقتراب من الاجناس الادبية الاخرى وبينها المشهد السينمائي كان سعدي يوسف يستفيد من فن المونتاج والتأخير والتقديم في الازمنة وأدارة اللقطة في تحديد الزمن الذاتي وفي فك مكونات النص الدرامية بدل ان يشبكه في علاقة اكثر تعقيدا . في قصيدته(اوراق من ملف المهدي بن بركة) يتوضح الشغل السينماني من خلال مجموعة من العناصر ومنها : الادراك البصري لحركة الشخصية أو البطل ، ثم تقسيم المكان الى وحدات تظهر الجانب الوثائقي والخيالي معا ، ثم تحليل الصور وتوليفها على هيئة لقطات سينمائية .

أول خطوة يتبعها نظامه الابلاغي في هذا النص هو تشريح حركة البطل في المكان . ولديه ثلاثة أمكنة تدور حولها بؤر الرصد المختلفة وما عداها من اماكن مجرد أستكمال لمسيرة رصد الحركة الخيالية . المكان الاول سلم

العمارة أو مكان الاختطاف وندركه بصريا من خلاله صورة المختطف وهي اقرب الى هيئة الرجل في الفيلم البوليسي :

«جاءه رجل يرتدي معطفا مطريا . . . تلفت واجتاز / باب العمارة . . . / ماذا يخبيء هذا الذي جاءه / امس »

يظهر الرجل نفسه في المكان ذاته ماقبل خاتمة طواف القصيدة في الامكنة :

«عند باب العمارة هاجمني رجل كنت شاهدت عينيه ، / يوم المطار . . . يد ترتدي خنجرا مغربيا تهاجمني »

والمكان الثاني ، مشرب المغاربة حيث يبحث الشاعر والمخبرون عن البطل :

« اه . . . بن بركة الجالس اليوم بين الرصيف / وبين الرصافة ، في مشرب للمغاربة اللاجئين : / أنتظرتك يومين ، اتعبني الانتظار ، فغادرت . »

يتكرر هذا المكان في وحدة جديدة تكمل مسيرة البحث عن اللغز البوليسي في مشاهد تشكل بنيات متلازمة :

«عدت ثانية : مشرب اللاجئين المغاربة . ارتحت / حين وجدت الذي كان في الجيش حتى عشية أمس . . . / فها هو ذا هاديء وحده ، يشرب الشاي ـ هل كنت / شخصا ذكيا ؟ ـ لقد دخل الشخص ذو المعطف المطري ، / تلفت ، ثم استدار الى حيث يجلس ذاك .تركتهما / واتجهت الى حيث يسكن بن بركة المتاخر . احسست / اني بنفسي اغامر »

والمكان الثالث الذي يتكرر مرتين هو مكان الاحتجاز ويتغير بين بيت بن بركة وضاحية في باريس :

«فكرت : في اي ضاحية كنت ملقى ؟ لقد غادروني / ولم يتركوا غير

ميسمهم في ضلوعي وبقيا سجائرهم ... / ان منزل بن بركة الان منكشف . . تلمس الريح / والغرباء نوافذه الساكنة . / تحاملت ... حاولت ان ابلغ الباب... افتحه ... يفتح / الباب . كان شميم الصنوبر في رئتي باردا ، والضياء / الذي يبهر العين يمتد عبر الحقول كما كان دوما ... »

تشريح المرئيات يجري هنا عبر حضور الصورة المجسدة للفعل ، وزمنه في العادة يشمل الحاضر والماضي القريب لانه ذاتي . والمادة النثرية او الشعرية التي تجري مجرى الشغل السينمائي « تحاول بناء عالم اكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات ، ولتفرض الاشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور اولا ، وليستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة . »[٩] كما يشرح صلاح فضل علاقة السرد بالفن السينمائي . ويمضي في تحديد نوع الصلة بين ايقاع المشهد السينمائي والسرد في الرواية ، ملاحظا ان انسيابية الصورة في السينما اعلى من المشهد الدرامي الذي يتميز بنسبة عالية من الثبات والاستقرار قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق . بيد ان الحركة في الشعر وفي قصيدة مثل هذه ، ترتبط بسرعة الايقاع الذي لايتحمل الكثير من السرد .

المونتاج او التوليف في هذه القصيدة يتحكم في تحديد المسافة بين صوت القتيل و صوت المتحدث فمرة يتماهى معه واخرى يصفه على مبعدة ، ويتحول الزمان والمكان الى مواد مطواعة تتنافذ عبر القصيدة في مشاهد تديرها كاميرا متحركة . ولكن تضاريس الصراع الدرامي تبقى الى النهاية واضحة لالبس فيها .

كل محاولاته في المسرح وفي كتابة نص أقرب الى السيناريو السينمائي تدخل في باب البحث عن العنصر الدرامي في صيرورته شكلا فنيا ، وتبقى الدراما التي تحويها قصيدته الاخرى تجمع كل الاختبارات الممكنة .

الهوامش

١- The New Encyclopaedia Britanica
V. 4 : P 213

2- يعتبر جيرار جنيت قصيدة براوننغ (الخاتم والكتاب) من نماذج الروايات الترسية التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدة . ويرى ان هذه القصيدة لم يحل بدلها سوى الشريط السينمائي (راشمون) لاكيرا كيراساوا . انظر (خطاب الحكاية / بحث في المنهج) ت : محمد معتصم ، عمر حلي ، عبد الجليل الازدي مطبعة النجاح الجديدة . الرباط ١٩٩٦ . ص٢٠٢ .

٣- ويليام . ك . ويمزات . كلنث بروكس . النقد الادبي ج ٤ / تاريخ موجز (النقد الحديث)
ت : حسام الخطيب ومحي الدين صبحي . ص : ١٧٦ .

٤- المصدر نفسه ١٨٢ .

٥- جلال الخياط . الاصول الدرامية في الشعر العربي - دار الرشيد للنشر - وزارة الثقافة - بغداد ١٩٨٢ - ص ٧ .

٦- أحسان عباس - بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٦ بيروت ١٩٩٢ - ص ٦ .

٧- جلال الخياط . الاصول الدرامية في الشعر العربي - ص١٠٤ .

٨- نعيم اليافي - الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية) - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٨١ - ص : ١٤١ .

٩- صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة - الكويت ١٩٩٢ - ص ٢٢٧ .

الفصل الخامس

وصف الأشياء: النزعة التصويرية
الشعر وقيم النثر

لعل من بين أفضل ما انتجته أختبارات سعدي يوسف الشعرية ، قصيدته التي تسعى الى تجريد القول عن زوائده ، محاولة الاقتراب من اتجاه يمكن أن نسميه مجازا : الشعرية الخالصة ، أو الشعر الصافي . وهو أصطلاح يقبل الكثير من الاحتمالات ، وسنحاول أن ننسب اليه هذه الصفة بما يمكن أن يقاربها في النزعة التصويرية Imagism التي اكدت التقشف والتخلي عن الزوائد في القول الشعري ، فهي تضع المشهد الشعري امام الناظر كما لو انه لوحة هادئة تومىء الى عوالمها الباطنية وتتهرب من الانفعال المباشربرشاقة . وعبر هذا الميل استطاع سعدي يوسف أن يتفرد بقصيدة تخلو قدر طاقتها من الفصاحة الشكلانية والاسلوب المترفع ، أو الموروث الشفاهي الذي يعتمد على الصوت الجهوري والاداء المسرحي في جانبه التطهيري ، أي ذاك الذي يهدف إلى التنفيس عن توتر ويقيس المسافة الدرامية بينه وبين القاريء بما يثيره فيه من امكانية التجاوب مع عاطفته الحماسية . لأن نجاح الشعر العربي عامة ارتبط بما يضمره من عنفوان وقوة الاناشيد الحماسية منذ امريء القيس حتى شعر رواد الحداثة العربية الى مابعد منتصف هذا القرن . كما نستطيع ان نقول أن الميل الى التصويرية في أداء سعدي يوسف كان معبره نحو التخلص

من رومانسية الشعر الثوري الذي كان هو نفسه أحد أهم ممثليه . بيد أن هذه النزعة لاتقتصر عند تشخيصها ، على خلو القصيدة من الخطابية والرومانسية ، بل تتمثل بأبعاد أخرى يدفعنا التصور الى أنها تتشابه مع مصدرها الاصلي الذي يلتقي بمحض المصادفة او التأثر بالفروع ، بحداثة الشعر الانكلو . أميركي مطلع هذا القرن ، في الاتجاه الذي وضعه مجموعة من الشعراء في المقدمة منهم عزرا باوند .

النزعة التصويرية من حيث هي توجه أسلوبي لدى باوند ، كانت تعني التوكيد على الصلابة النحتية في القصيدة المشغولة بدقة وصرامة ، مع الايجاز والتكثيف[1] ، وهي تعبر عن تطلع جيل ماقبل الحرب العالمية الاولى للتعبير الشعري وفق وسائل تخلو من الانفعال العاطفي وتنزع الى ان تكون أكثر موضوعية وتشذيبا ، في رغبة للابتعاد عن الرومانسية وفصاحة المرحلة الفكتورية المتصنعة وتأثيراتها اللاحقة . أما بصفتها مدرسة فقد ظهرت كحركة حداثة ضمت مجموعة من الشعراء الاميركان والانكليز ، أعلنوا عن أنفسهم في برنامج صدر في لندن ١٩١٢. وفي خضم تنظيراتهم أكدوا أنهم ورثة مجموعة من التيارات والحركات التي سبقهم ، وفي المقدمة منها أتجاه توماس ارنست هولم T . E . Hulme و كانت محاضراته وملاحظاته التي جمعها هربرت ريد في كتابه لاحقا (Speculations تأملات) بمثابة الاعلان عن تبدل في الحساسية الفنية في كل الميادين الفنية حيث أكد أتجاهها نحو هندسة الصورة ، وتخليها عن عاطفية وحذلقة الرومانس . ورأى ان النزعة الجديدة بمثابة احياء للكلاسيكية التي تتميز بالتواضع و معرفة الشاعر حدوده حيث يدرك ان اي خروج عن هذه الحدود يولد انطباعا بافتقاده الصدق ، والافتقاد الى الصدق يجعله بحاجة الى الزخارف والتنميق . ويعد هولم اول من انتبه الى القصيدة البصرية في

أسلوبيتها الشرقية[٢] .

كما ترى النزعة التصويرية ان لها مشتركات مع حركات أخرى تسبقها ومنها البرناسية Parassian في ميلها نحو الموضوعية ، الكمال التقني ، دقة الوصف ، والصرامة ، وذلك كردة فعل على النزعة العاطفية وانعدام الدقة في لفظ المدرسة الرومانسية ، البارانسية نمت بالتوازي مع الميل نحو الواقعية في الدراما والرواية التي ميزت أواخر القرن التاسع عشر [٣] . كما تحدد النزعة التصويرية صلتها بواقعية الشعر الحر التي يمثلها والت ويتمان ومنحى قصيدته في مقاربة الواقع الصلب المرني الملموس .

القصيدة المطلوبة والحالة هذه تصبح مركبا مكثفا تدخل فيه عناصر من الرسم والنحت والموسيقى أو الايقاع في حركته الخفية ، وسيتحدث عزرا باوند في تقصي تجربته الشعرية عن علاقة قصيدته بالخطوط والالوان والرسم عموما متأثرا بتنظيرات كاندنسكي في الرسم . وسيعرف الصورة على انها : «لب الشعر الصلب . هي الشيء الذي يكشف بواسطته الشعر شكله المتميز الذي يوازي الفنون الاخرى . وفي الصورة بالذات يحصل الشاعر على الاداة أو الوسيط المنتمي اليه حيث تتجاوز الكلمة اللغة الى عوالم ابعد منها»[٤] . لعل اهم منعطف في تطور مشروع الحداثة عند عزرا باوند ومجموعة شعراء تلك الفترة اكتشافهم نوعية الكتابة الصينية وقيمتها البيانية حيث تميز الاشياء مصيرها الخاص من غير حاجة الى التفسير والشرح .

ويميز كلينث بروكس Brooks المنظر الاميركي القصيدة الصينية واليابانية بخصيصة يسميها (سطوة الصورة الواحدة التي تستخدم في العادة ، الايحاء والتلميح ، متجنبة بعناية التصريح)[٥] .

ولعل الاداء الشعري لدى سعدي يوسف كان يرهص قبل نضوج مشروعه ، بذلك الميل نحو تجنب الثرثرة في الشعر والابتعاد عن الايقاع

العالي المصوت والصور المبهرة المتشظية ، فهو أقرب الى اللطافة في ملامسة الاشياء بدقة ورهافة .

وفي حديث له عن الشعر الصافي يرى «ان بلند الحيدري وهو يحاول هذا النوع من الشعر ، أدخل أدوات وعناصر على قصيدته ومنها : الموسيقى ، التكرار ، الاختصار ، الايماء ، النظر الى الداخل ، إحكام النسيج ، رهافة معادلات عمارته . . . ان ما تعلمته من تجربة الحيدري اطلالة الشاعر على الفنون الاخرى : الرسم والموسيقى والفن المعماري»[٦] .

في هذه الحالة علينا ان نبحث في قصيدة سعدي يوسف عما يمكن أن نسميه النزعة التصويرية في اتجاهها الى نقاء الشعر من شوائب الكلام ، خارج اطار استذكاراته التنظيرية . وما يفيدنا تتبع خطواته الاكثر نضجا في الشعر العراقي والعربي عموما من خلال مجموعة من القصائد التي توخت معالجة الموضوع الشعري مباشرة دون زوائد أسلوبية . ولعل ذلك الميل في شعره يمثل خلاصة جهد كان يظهر ضمن القصيدة الواحدة المتكاملة ، او ضمن مقطع أو مقاطع من قصيدته . ونحسب ان هذه النزعة تشكل هوية شعره المتميز الاكثر وضوحا والذي طمست غزارة انتاجه بعض معالمه ، ولاسيما في السنوات العشر الاخيرة . فعدد كبير من قصائد التسعينات لديه تحاول الاتجاه شكليا الى هذا المنحى : البساطة ، الاختزال ، الصورة الواحدة ، التخفف من الوجد والعاطفة المحتدمة ، ولكنها تفتقد في الغالب زخم قصيدته الاولى التي تجسد تجربة روحية عميقة .

وفي ايضاح ما نعنيه من تصور عن أهم أتجاه في شعر سعدي يوسف ، ستفيدنا قصيدة (البرج) ١٩٧٣ من ديوانه (تحت جدارية فائق حسن) كعمل يمثل خلاصة تجريبه الناضج في سنوات خصبه الاولى ، فهي قصيدة صارمة ومباشرة ونظيفة حسب تعبير اصحاب النزعة التصويرية . وهي بصرية من

حيث مكونات نسيجها اللغوي ونبرتها الواطئة ووضوح النزعة التشكيلية في صياغتها :

« كلما ضقت بالسهل ، واجهني عاليا . .
كان صخر الجبال القريبة ينمو عليه ، وتنمو على
الصخر أعشابه . . .
كان برجا قديما .
منه أبصر حتى القلاع موطأة ، والسماء التي يحتويها
سديما
كان برجا قديما
مائلا لليسار قليلا ، ومنهدم الباب
يدخله الصاعدون
ويخرج منه الذين يرون النجوم القريبة .
ولقد يأخذ السائحون
في حقائبهم بعض أحجاره . . للمعارض والكتب
والمدن المستريبة .
وهو يسخر ، في صمته ، عاليا . . .
مشرعا بابه المنهدم
مائلا لليسار قليلا
ماثلا في المعارض والكتب والمدن المستريبة هما مقيما
كان برجا قديما . »

هذه القصيدة تعتمد على الصورة المهيمنة للجماد ، الثابت المستقر في المكان . يضع الشاعر التخطيطات الاولى لها الى حين ما تكتمل على هيئة شكل أمامنا . العناصر فيها تشخيصية تجسد تشكيلا مكانيا يوحي

باستقراره ، وهو يستدعي الى ذهننا العنصر النحتي فيه ، حيث تحذف الاضطرابات الانفعالية التي تهبط في العادة بالمتحرك الى دوامة الانشطة الجزئية في الاشياء ، في حين يبقيها الصقل الصامت الساكن في استمرارية ثباتها[٦] .

يركز الشاعر انتباه القارىء على هذه البؤرة (الجماد) ويجعلها ساطعة واضحة ، عبر تكرار الزمن المستقر (كان برجا قديما) . في لمسات قليلة وموحية يؤبد حركة هذا الجماد ، فصخور الجبال التي تنمو متواشجة مع نمو أعشابه تواصل الظاهرة الزمنية في ديمومتها المتواترة . يحرك الشاعر الهواء قليلا حوله (مائلا لليسار قليلا ، ومنهدم الباب) يظهر من هذه الحركة أيقاعها الداخلي والهادىء في حالين لهذا الشيء - مائل ، منهدم - بيد ان الزمن عبر هاتين الحركتين يخلو من طابعة التوتري ، اي من زمنيته الراهنة ، ليصبح ذاتيا او ذهنيا او مطلقا ان شئنا ، لأن الحركة الخفيفة تدخل هذا (الشيء المرئي) في موقف نوعي . انها تتجه به نحو الانفعال اي الرؤية التي يتحدث عنها تودروف ، تلك التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب الى التخيل ، ويدلنا على هذا الحضور في الايقونات ، فالوجه الرئيسي موجه نحو المشاهد ، في حين انه ينبغي ان يكون - حسب المشهد المعروض موجها نحو المحادث . الرؤية حسبما يصفها تودوروف حيلة التخيل او بلاغته[٧] ، وحيلة التخيل في هذه القصيدة تعتمد في فهمها على قوانين تختلف قليلا عن تلك التي تحكم علاقة القارىء مع القصيدة الوجدانية . فلدينا هنا صورة واحدة تواجه قارئها حين تدرك شكل الشيء المعروض لذاته لا للعاطفة التي تحف به ، فنحن ننتقص من هذه التجربة الانفعالية عندما نؤولها كما هو متداول ، على أنها تعني تخيلا ، صيغة قضية معنوية مجسدة . فبعضنا يمكن ان يسأل ببساطة كما هو الطريق المفضي الى اللغز في الحكاية الشعبية : ما هذا

الشيء الذي يشبه البرج في ميلانه القليل الى اليسار ؟ ، وما البرج الذي (يسخر في صمته ، عاليا . . / مشرعا بابه المتهدم قليلا ؟) وربما نحاول التنقيب عن معان فكرية او معنوية ، بيد ان جمال القصيدة مستمد من لغز صيروتها في زمن خارج الزمن العارض للمواقف سواء كانت فكرية او سياسية . انها تتخفف من عبء المعنى عندما يكتفي الشيء الموصوف بجماله الذاتي مبتعدا عن قدرته على محاكاة الفكرة . كما ان هذه الصورة تكتمل عندما نستطيع عزل العناصر التجريدية عن التجربة الذهنية لنتلمس واقعيتها . فعنصر المفارقة الشعرية ينبثق في لحظة أدراكنا البعد الروحي للصورة المجسدة في التشكيل سواء كان نحتا او رسما أو صورة شعرية توازي الفن التشكيلي ولا تحاكيه لأن الفن الشعري لايحاكي التشكيل في كل الاحوال . أي اننا نكون قادرين على ان نحررهذه الصورة من الرمز والاشارة التبسيطية والوجد الرومانسي ، عندما ندرك قوة الايماء فيها أو اللمحة التي تمر عابرة في خاطرنا بما يشبه الانخطافة بعيدا عن الاحساس بدراميتها او بقدرتنا على تفسيرها .

وفي قصيدة أخرى يكون للفعل اهمية تصويرية خارج زمنية حدوثه . نصه (القنفذ) ١٩٧٩ يرسم هيئة حيوان بطيء الحركة (يكمن في قارته القديمة / منكمشا ، بين تراب الشمس والعشب المساني / وحيدا ، / بطنه الابيض مشدود كجلد القوس / والعينان تشتفان صوت النمل / والرجفة في الماء الذي يخترق الجذع / وتشتفان ما يلمسه الطفل أذا جن / وما يلبسه الليل أذا جن / وما تأتي به الاشجار ، أو تاتيه . . / والقنفذ / هذا الكامن المأخوذ بالاشياء في قارته القديمة / والمحتبي في الغفلة العظمى / الذي ان ظنه الاطفال يوما ـ/ / كرة الاسمال يلهون بها ، / أو حسبته المراة الصخر الذي يدلك رجليها/ وافعى النخل ان ظنته فأرا هامدا ـ / ما حل من حبوته .

لكنه في اول الليل / وفي قارته القديمة ، يسعى / بطينا ضاحك العينين / مسرورا بأن الارض فيها هذه الفتنة .) .

هذا السرد الذي تكمن فيه سخرية خفية ، يبدو فيه ما يشبه الاذعان الى قوانين النثر في الكتابة الشعرية ونجد تطبيقاتها في الكثير من شعر هذا الشاعر . فالنص بما يقوله لنا عن طبيعة فيزيائية للحيوان ، يثير ملمس الاحساس به . البصر يحيلنا الى المنظر الواقعي لاالمتخيل او الشعري في حالته ، منظر هذا الكائن المسحور بعالمه الباطني ، فوصفه التفصيلي وضع بين أيدينا حالتين من التضاد : الخشونة الظاهرية ونعومة الباطن . وعبر تصويره الصفات الاولية التي تدركها حواسنا : الحجم والشكل والحركة ، احالنا الى البؤرة الشعرية التي تتمحور حول المدرك الحسي في هذه الحالة . صفات هذا الكائن المنظورة تتحول الى مواهب في التخفي تمنح لصورته بعدها الملتبس . فبتحوله الى صورة الجماد يبني حوله متاريس تمنع عنه الاذى ، وتلك مفارقة سردية لاتمت الى الشعر بصلة كبيرة ، بل تميل الى النثر العقلي في معرفة طبيعة الاشياء وفي تلمسها . ما أدركه الشاعر من معنى يبقى ضائعا ومفتقدا لشعريته لأن احالة أشاراته في كل الاحوال واقعية . غير أن بمقدورنا أدراكها تحت تأثير مستويين من الوعي ذاتي وعام وعندما يتحقق الاول تصبح للغة تقرير الحقائق أو اللغة النثرية في بعدها العقلي وظيفة شعرية ، ربما ينسبها الشاعر عند تفسيره مضمون القصيدة الى صفات الرجل الذي يتخذ هيئة القنفذ (المتقنفذ)[٨] ولكنه في هذه الحالة ينزع عنها بداهة اللحظة التشكيلية التي يضع فيها الشاعر اللمسات الاخيرة للوحته حيث ينقلب كائنه المضحك الى ماهو عليه من حالة شعرية يستل فيها قائل النص احساس الحيوان الباطني (مسرورا بأن الارض فيها هذه الفتنة) هذا هو الانحراف او حركة الالتفاف التي تحقق حيلة التخيل ، لا في طرافة المفارقة بين الكائن وفعله ، بل في

ممكنات السكون والحركة في رسم الصورة المرئية . طقس الشعر هنا يحاول ان يغير بعض شعائره ، فالاثر الذاتي المتحقق عند المتلقي لايعتني بعاطفية الرسالة أو انفعاليتها ولكنه يهتم ببصريتها وبصوريتها .

المخيلة التصويرية تتحول من عالم الطبيعة الخارجي الى نظام ترميزاته في قصيدته (الجوهر) ١٩٨٩ بعد تجريد بعض مكوناتها عن المشخصات العينية ، وتبقى الصلة بين الذات والموضوع تعكس الرغبة الحيادية في نقل المرئي الى المشاهد . وهو نص يذكرنا بشعر التصوف مع ان سعدي يوسف لم يلتجيء الى تقليد هذا الضرب من الشعر او التشبه بمفرداته الا نادرا وهي ميزة تحسب لصالح هذا الشاعر . يوقّع القائل هنا بموسيقى خفيفة على المعنى من دون ان يستخدم العاطفة :

«بينما كانت الريح تدخل في دوحة الجوز
قلت لها : هل تبيتين فيها ؟
قالت الريح : من كان مثلي نبيها
بات يسري . . .
ولكنني ، لحظة ، استريح .
قلت همسا : ومن كان مثلي ياريح ؟
ردت : عُدِمْتَ الشبيها .»

لنرسم تشكيلا هندسيا لهذا النص لكي نلامس موضوعه ، وسنجد امامنا دائرة في متخيل مفترض . الاطار العام للحركة يدفع تصورنا نحوهذا الشكل الدائري . هناك دوحة الجوز التي تدخلها الريح ، ونستطيع ادراكها حسيا . وهناك سكون متحرك في ذلك الحوار بين الريح وقائل النص يحرضنا على تخيل صيغة أستراحة الريح ، وهو تخيل روحي أكثر منه ماديا لأن زمنيته ضائعة تومىء الى عالم باطني من دون ان تفصل فيه . الريح تفلت

من المستقر بما لها من صفة اختارها القائل من اجلها . فهي هنا تترد ضمن مجاز عقلي أعم من الاستعارة . ولكن اين التأويل في هذه الفقرة ؟ لعلنا نجده في صيغة الحوار وفي مضمونه ودلالته . أي في توق القائل الى التشبه بالريح تلك التي تخالف صفاتها فهي في الاصل لامستقر لها ، ولكنها تدخل الان في حيز مكاني يبدو القائل عاجزا عن ان ينسب لنفسه صفة تبدل طبعها . الاهم في هذا التعبير الصورة التشكيلية التي تجذبنا : طريقة نحتها ، أختصارها ، الايماءة التي تشير الى العالم الباطني ، والضربة الاخيرة فيها . نستطيع ان نتحدث عن الوعي مجسدا في صورة ، صورة تنطوي على حركة دينامية رشيقة دائرية تلف النص وتتهرب من الواقع الصلب مع انها تصفه في لمسة واحدة .

في النصوص الثلاثة نستطيع أن نمسك الميزات التي تشكل القاسم المشترك في تجربة سعدي يوسف في هذا الميدان ومن أبرزها : سطوة الصورة الواحدة ، الاختزال ، التهرب من المعنى المباشر ، الصيغة التشكيلية في وضع لمسات قصيدته . انه يقول : «الشاعر يكتب بعينيه وانامله ومسمعه . وثمت ، الة عود خفية ، صغيرة ، كالتي جاء بها الشاعر الصيني هان فوك من ذلك المنبع قرب النهر العظيم . هذا العود الخفي ، يهب كل ما تراه العين ، وتلمسه الانامل ، وتستقبله الاذان ، ايقاعه الخاص المتفرد »[٩]

لعل تجديد سعدي يوسف وفق هذا المنحى ، كان من أهم مشاريعه ، بيد أنه لم يسع الى استكماله عبر محاولة أيجاد مخرج للتخلص من عبء التفعيلة ، لان طموح الشاعر بقي محصورا في اطار موسيقى ما سمي بالشعر الحر ، في حين يوفر هذا المشروع بتكوينه التقني لغة وعوالم ، أمكانات أرحب للأنطلاق خارج نظام الوقفة في اقل تقدير ، تلك التي تظهر في

الكثير من نصوصه كحواجز كابحة تعيق امكانية تقدمه نحو قول عصري يستخدم لغة طليقة من دون محددات .

الكثير من قصائد هذا الشاعر الجيدة تعتمد على بداهة طبع وعفوية ، غير أنه في الوقت عينه شديد الانشغال بالكيفية التي يؤلف فيها تركيبة قصيدته . وسنجد في العديد في النماذج التي ترجمها لمجموعة من الشعراء ما يدلنا على مشتركات بين شعره و شعرهم . فهو يختارما يترجمه وفق هوى شعره او وفق استشعارات وجدانية وجمالية تربطه مع الشعراء الذين ينقل عنهم . وفي معرض حديثه عن الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس الذي قدمه الى القارئ العربي يقول «وراء قصيدته جهدا عظيما ، وروحا مصفاة ، صافية ، اوصلت قصيدة الحياة اليومية لديه ، الى هذه القطعة الغريبة من البلور»[١٠] وليس مصادفة ان نجد في رصد الاشياء على نحو تعبيري واخر صوري لدى ريتسوس ما يرجح تلك الميزة التي تتشابه وقصيدة سعدي يوسف ، وعلى وجه الخصوص تلك التي تتبع فيها حالات الاشياء في الطبيعة : الورقة ، الغيم ، الشجرة الى ما اليه من صور ساكنة تنفتح على علاقة تأمل وتمعن بين مركبات الاشياء في ذاتها لا في أنتسابها الى ماهو خارج عنها . في حين نجد الكثير من قصائده مشبعة بالصيغة التعبيرية في الافصاح عن تلك العلاقة ، أي بما له من قدرة على أقامة علاقة ذاتية حميمية مع الاشياء . ان تجاور الصيغتين في شعر سعدي يوسف يدلنا على مشهد واحد من مشاهد تجريبه المنوع ، ولكن هذين النهجين هما الاكثر وضوحا في شغله . ويظهر الاختلاف بينهما في جانب مهم من تجربته التي تشبع التعبيرية فيها الصيغة الرومانسية ، في حين تحاول التصويرية التقليل من قوة حضور الرومانس في نصه اي علاقة الذات بموضوعها .

يكتب سعدي يوسف في (الينبوع) ١٩٨٢ :

«لكنني للبحر ، هذا البحر ، أرجع
أحتوي عدنا بجيب قميصي الصيفي
المسها كأني المس أمراة السواحل
والقباب البيض
والاهل الذين نأوا . . .
ويهتف بي دمي
اني الى الامواج ارجع
أحتوي عدنا بجيب قميصي الصيفي
احملها كوردة ساحر
وأقول للعشاق : هذي وردتي
فتقدموا للبحر
أن سميّه صدف
وأن شميمه أحمر . . .»
ويكتب في نصه (الجزائر) ١٩٨٠
«في المقهى
رائحة الصوف ، وشمس غاربة
والساعة
ثابتة عند الثالثة . . .
القهوة باردة .
يدخل شرطي في المقهى
يجلس في زاوية ، ينظر نحو الساعة ، جديا
ويعدل ساعته . .
يأتيه النادل بالقهوة ساخنة ،

يشربها
ويغادر .
أنظر نحو الساعة في الحائط
: هل كانت في الثانية ؟
المقهى يكتظ / ويمضي النادل نحو الباب
ويغلق باب المقهى) .

القصيدتان تجسدان تجربة ذاتية ، بيد أن الادراك الادبي للمكان لدى الشاعر يظهر في طريقتين للأداء ، فأنتساب الفاعل الى المدينة في النص الاول تنتظمه علاقة انصهار ، ولفرط المودة التي يستشعرها يتبادل المواقع بينه وبين الشيء المرصود ، يكون هو الذي يحتوي المدينة في جيبه ، في حين تقتضي المحبة في هكذا ظرف أن تضمه هي اليها . المقطع يفيض بذلك السحر الغنائي الذي يقرب الاشياء من بعضها ويربطها بدفء المشاعر . رومانسيته تتبدى في تناغم الذات مع الطبيعة ثم الشعور بحلول المثالي في الواقعي على نحو تعبيري ، والفاعلية الحاسمة في هذه الصورة تكون للذات الفردية التي تمتزج مع موضوعها . فتغدو عدن ـ المدينة ، مكانا عاطفيا تضفي عليه محبة الشاعر الاوصاف التي تشكل هيئته المجسدة . في حين يستخدم الشاعر في القصيدة الثانية المنطق التصويري لبث أشاراته عن المكان ، فالجزائر تختصر بمقهى ، في حين كان يرى الى المدينة الاولى (عدن) على أنها البحر في اتساعه . تمثل أمامنا نسق من التبدلات الطفيفة في حركة الصورة في القصيدة الثانية التي يقف منها المصور على مبعدة وينقلها بحياد عاطفي ، فهناك ما يشبه الثبات على زمن تتوقف عنده الساعة المعلقة على الحائط وهناك روائح سرية يشيعها المكان ـ رائحة الصوف ، وشمس غاربة ـ وهي تشير الى تلك اللمسات الهادئة التي يرتب بها منظر الطبيعة الصامتة في اللوحة اجراء طفيف

يطرأ على الايقاع حين يدخل الشرطي ويهرع النادل اليه . ولكن حركة المادة تبقى باطنية ، مع أن كل أشاراته توحي بواقعية الحالة وزمنيتها . ان تجريد الصورة وسرية حركتها تعكسهما موضعة الذات في موقع أدراكها الكلي الحالة التي تمثلها المدينة ، عبر رصد الجزء الصغير فيها (المقهى) وهنا يمكن ان نلحظ الفرق البين في اتجاهات شعره بين تعبيريته والنزعة الاخرى التي تقرب من الاسلوب التصويري . تطورمشروع سعدي يوسف فيما يمكن أن نسمية المقاربة الموضوعية للحالات والاشياء ، ولعل شغله في السنوات الاخيرة يميل في الغالب الى هذا النوع من الشعر . انه يجد الاسباب الاكثر رجحانا لترك المسافة بينه وبين مواضيعه بعد ان تقدم به العمر ، ولم يعد الرومانس والغناء العاطفي يستهويه . بيد ان ما يكتبه الان لايمت الا بصلة ضعيفة الى ما برع به في السابق وعبر قصائد قليلة أو في مقاطع محدودة ندرك صوت سعدي الذي نتعرف عليه ويفلت منا كما لو انه أقرب الى الصدى الواهن لتجاربه المهمة . نعثر في ديوانه (محاولات)الصادر في ١٩٩٠ على مجموعة من النصوص القصار التي يحاول فيها الشاعر تعزيز تجريبه في الشغل التصويري ، بل ويستعين في واحدة منها (خريف وامتثالات لابيات يابانية) ١٩٨٧ بقصيدة شاعرة يابانية من القرن التاسع ، واول ما نلحظ في هذه القصيدة ذلك الخلل البين في هارموني تركيبها بين اللطافة التي تمس فيها الشاعرة الاشياء وبين شغل سعدي الذي تثقل خطواته سنوات العمر وكثرة الانتاج فتبهت صوره ويضطر الى الافاضة والاسترسال بدل ان يختصر ويصقل صورته من الشوائب : الشاعرة تقول : « قمر بهي / كلما سرت / تناءت أبعد فأبعد / سماء مجهولة »

ويقول سعدي : « سعفة في البعيد ، في المسجد التركي تهتز . / والجبال الرمادية موسوقة بأعبائنا . . . / أيان نمضي الى الغلال ، ونمضي عن

بهاء الجبال ، / تتركه للريح والنمل والارانب والثلج ، / أتركي لي رسالة في صناديق البريد التي / تخلى ذووها عن مفاتيحها . سأسأل عنهم / واحدا واحدا ،لاخذها من واحد . ليته / يفيق فيهديني صباحي تحية وسلاما . . .»

كم تتباعد قصيدته هنا عن مسراها الاول الذي كان يعتمد تجربة روحية ثرة ومتأنية ، في حين يتكيء في الكثير من نصوصه الجديدة على فراغ يجعل منها خاوية تشكو من نثرية قولها وضعفه . فهو يكتب في (ذكرى المدينة) ١٩٨٩ : «الجنود يغنون / جاءوا هنا ، بقطار الضواحي / واقاموا معسكرهم ، في دقائق . . / اما قطار الضواحي / فهو ينقلنا منذ شهر وشهر وشهر / بعيدا / وفي عربات الخراف / الى ما وراء الضواحي .» .

وفي النص الذي كتبه في العام ١٩٩٣ تحت عنوان (الى الامام) يقول :

«الرايات / خافقة ، تحت سماء لم تتكون بعد . . . / اما نحن المنذورون لنحملها / تحت الريح / وتحت المطر / فعلينا ان نتكون ايضا» .

الراية هنا وسيلة أيضاح متداولة في الشعر السياسي ، ومما يزيد ضعف استخدامها ، محاولة الشاعر ان يخلق مفارقة نثرية بين كلمتي (تتكون) و(نتكون) ، حيث يشح معجمه اللغوي وتغيب البداهة عنه ، تلك التي ميزت قوله في النصوص الناجحة .

أصدر سعدي يوسف منذ منتصف الثمانينات مجموعة كبيرة من الدواوين الشعرية تجاوزت العشر ولكن القليل منها ينتسب الى شعره الاول من حيث النوع . ومشكلته كما هي الحال مع كل الشعراء الذين نالوا مكانة متميزة ، تصميمهم على افراغ تجاربهم الاولى من قيمتها الاصلية . يكفي الشاعر عشر قصائد او أكثر قليلا لكي يبرهن على أهميته ، فأن جعل نتاجه يتردد بين حدود هذا النجاح فقد أستطاع المحافظة على منجزه . غير أن الاسراف في التجريب وتكرار الصيغ القديمة تحدث اللبس عند قارئه . أن نتاج

سعدي يوسف الغزير في السنوات الاخيرة ، أضاع قيمة شعره وبعثر الكثير من جهوده ، فبدت قصائده الضعيفة وكأنها تأكل تجارب عمره المتألقة ، بل غطت بكثرتها ومحاولتها التشبه بنصوصه الناجحة على وهج شعره المتميز . ولنا كقراء مؤمنين باهمية موهبته أن ندافع عن منجزه بمعزل عن كل معاول التهديم التي لحقته على يد الشاعر سعدي يوسف ذاته .

اللغة الحية والتحرر من البلاغة

تُعرف الشعرية على انها لغة التصوير وبناء الشعر هوبناء صوري قبل كل شيء . وطبيعة التصوير في قصيدة سعدي يوسف ترتبط بمرجعيات ذهنه وهي في الغالب سوسيولوجية وان اعتمدت الادراك الحدسي . ان قيمه اللغوية تكونت في حاضنة التوازن بين اشارات الموقف الاجتماعي التي تتداعى الى ذهنه في العادة ، وبين التدفق العفوي لأنفعالاته وانتباهاته الى المحيط . وشعره في الغالب يتخذ ناظم الحكاية . فهناك وحدات سردية يظهر لها حافز رئيسي وحوافز جانبية هي اقرب الى التداعيات ، وتتكاثر محاورها في توقيع تكراراته ولعبة الاختلاف والمفارقة بين الصور التي تشكلها الاشارات . غير ان من المهم ان ندرك ان شعره بأغلبه هو شخصي وحميمي وتركيبه النفسي أو نازعه الداخلي ينحو باتجاه الضعف لاالقوة ، ونقصد هنا أن منطلق قوله يقوم على التواضع ولا يتطلب الفخامة ولا يتوسم المهيب والجليل والسامي في القول . وهذا النوع من النصوص التي توحي بالعظمة ، شديد الارتباط بالشعائر وطقوسها الموسيقية . لهذا تجنب سعدي يوسف النص الملحمي قدر ما يستطيع . ولعل شغله في واحد من ميزاته المهمة توجه بوعيه أو بدونه ، نحو تطوير مشروع الرواد في محاولتهم الابتعاد عن شعرية المرحلة التي سبقتهم تلك التي تظهر أثارها في شعرهم على رغم توجهات

مشروعهم الاساسي ، ومنها الايقاع الواضح ، الايقاع النفسي والصوتي الذي يسعى الى أسر المستمع ويوقعه في شباك البلاغة الساطعة المؤثرة ، والتعاطي مع الاساطير بثيماتها وشخصياتها على نحو يوازي ما يفعله الشاعر في التراث من استخدام الصورة الجاهزة . ولكن محاولة أستيعاب الأجناس الادبية الاخرى ضمن النسيج الشعري من قصة ومسرح ونص نثري كانت من بين منجزات قصيدة الشعر الحر . وكما حدث في تجارب التحولات الشعرية في بلدان العالم المختلفة ، كانت ترجمة الشعر العالمي الى العربية من بين المؤثرات الايجابية التي ساعدت على صياغة الشكل الشعري الجديد الذي سمي لاحقا : الشعر الحر . فالترجمة النثرية للشعر عن الانكليزية والفرنسية زعزع الاعتقاد السائد بأرتباط الشعر بالوزن والقافية ، ولم يجر تمثل واستيعاب هذا النمط من الذائقة الجديدة والرحابة الايقاعية التي ولدتها الترجمة ، الا في العودة الى الاوزان الحرة التي تداولها العرب في السابق وهي البند والموشح . كما أن فضل الترجمات على الشعر الحديث كان في تخصيب خيال القصيدة العربية بالصور المبتكرة التي حررتها من نمطية خيالها ومتداوله الثابت ، وباعدت المسافة بين الدال والمدلول الذي ما كان يقبله البيت الشعري التراثي بوحدته المنغلقة على ذاتها . ان تفكير الشاعر العربي الكلاسيكي يخضع في العادة الى ترابطات وتوازنات في الاداء التعبيري يختلف في منطقه عن التفكير المعاصر في الشعر على صعيد تنظيم المعاني واقامة القرائن بينها . والحق ان مشروع قصيدة الشعر الحر لم يكن مجرد مسعى لتطوير الشكل الشعري ، بل هو نتيجة تحول في الذوق وطراز المعيشة ، وأسلوب تلقي المعلومة وأعادة تمثلها . ولم يقطف الشعر ثماره الا في فاصلة زمنية من أكثر الفواصل اهمية في التاريخ العربي المعاصر ، تلك التي نتجت عن نضوج صيغ الاتصال بالغرب ، ليس على مستوى الادب

وحسب ، بل على مستويات أخرى متعددة . وظهرت نتانجه الاكثر وضوحا في تطوير الرواية والقصة القصيرة والمباحث العقلية المختلفة . مشروع الشعر الحر كان ثورة جمالية بدأت فيه القصيدة الجديدة التخلص من قيم الشعرية القديمة والانفتاح على أفق النثر وسعة مداه . ويقول عبد الواحد لؤلؤة في معرض حديثه عن أسلوب السياب : «أن بدرا قد طور الكتابة الشعرية لتصبح أقرب الى لغة النثر ، ويذهب عنها الافتعال الذي ورثه الشعراء عن القرون الخوالي»(١١) و بين الجيل الثاني لرواد ذلك الشعر ، أتجه سعدي يوسف منذ اختباراته الاولى نحو التخلص من تونات القصيدة العالية النبرة ، ومناخاتها التوقيعية التي تشكل ضمن سمات الشعر العربي أهم ميزة تحدد نجاح الشاعر . و يبقى شعر سعدي يوسف قياسا على نص أدونيس وكتاب قصيدة النثر ، والموجة الشعرية الستينية في العراق شعرا محافظا ، لم تبلغ به الجرأة حد كسر قيود التفعيلة أو خلق مناخات تغريبية تحدث اشكالية في المشهد الشعري العربي . بيد أن من المهم أن ننتبه الى أن عمل هذا الشاعر كان ينحو في جانب كبير منه نحوالافادة من قيم النثر التي بدأت تحوز مكانة مهمة في العراق في نهاية الخمسينات وهي الفترة التي كتب فيها سعدي يوسف بدايات شعره . فقد بدأ فن القصة القصيرة والرواية ينافس الشعر في جذب أهتمام المثقفين العراقيين ، ولعل بدايات سعدي يوسف الشعرية التي تحفل بالمواضيع المشخصنة ومناخاتها ونزوعها نحو معالجة القضية الاجتماعية ميلودراميا عبر الشخصيات المتداولة : العامل ، الفلاح الرجل الصغير ، الحزبي ، المرأة المسكينة و مواضيع اخرى . ونجد في أسلوب تناولها شعريا مايمكن أن نتصوره على تماس مع القصة القصيرة التي برزت نماذجها عند عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وشاكر خصباك وغيرهم . ان ما طوره سعدي يوسف ضمن مشروع قصيدة الرواد هو

تعزيز القيم النثرية في النص الشعري ، أوالمضي في كسر طوق عادات التفكير الشعري التقليدي الذي يجد حصانة ومريدين في العراق ربما أكثر من بقية البلدان العربية . كانت قصيدة الشعر الحر محاولة لتخطي صرامة تلك القيم في اتجاهها نحو مستويات متنوعة للحوار وتعدد الاصوات داخل النص ، فالشاعر والحالة هذه وصل الى درجة من الاستقلال تؤهله لكي يخلق شروطا افضل للتعبير عن صوته المعاصر بقيود أقل صرامة من السابق . بدات تدخل قصيدة الشعر الحر الشخصيات غير البطولية والمحكية العراقية والاغنية والقصص الشعبي والشعار السياسي ومانشيت الصحيفة والحوار والاقنعة المتعددة وغيرها . ان النزوع الى الافادة من الثقافة الشعبية والشفاهية منها على وجه التحديد ، كان يتجه بشعر الريادة الى بلورة خصوصية محلية كانت معبرهذا الشعر نحو تعدد النماذج وتخطي صرامة البلاغة الشعرية التي توحد طرق تعبير الشعراء العرب حتى وان أختلفت مواضيعهم . تبلور مشروع التحديث الثقافي في العراق في ظل تقارب وتمازج التخوم بين الاجناس الادبية والفنية ، فكانت حركة التشكيل في العراق سباقة الى تأسيس تقاليد محلية على صعيد اللغة الفنية ، أستعان بها الشعر لاحقا في وضع أصول كسر قدسية اللغة الشعرية المتعارفة . وكان مشروع بلورة الشخصية العراقية في التشكيل يمر عبر الافادة من الطقوس البدائية والحياة المحلية اليومية ، فظهرت في لوحات الفنانين ومنحوتاتهم المادة الفلكلورية وملامح الناس الفقراء . وليس من باب التجوز القول أن حركة الشعر الحر مطلع الخمسينات كانت تستند على الاقل الى اساسين في دافع التجديد تشبها بالفن التشكيلي ، اساطير بلاد الرافدين والتقرب من الثقافة الشفاهية . وجرى التخفف من ثقل المعجم اللغوي السابق عبر ادخال النثرية والعامية الى الشعر وتركيب بنية الجملة على نحو يقرب من المنطق العامي .

وسنجد هذا الامر في شعر نازك الملائكة وبلند الحيدري والبياتي وتطبيقاته الاكثر تصميما لدى السياب . ان ما يسمى بتهجين الانواع الادبية التي تحدث عنها نقاد الادب في الغرب كانت نتيجة الثورة الصناعية وتثوير وسائل الاتصال و يمكن ان نرى ما يشابهه في كل التحولات الادبية في العالم ومنه عالمنا العربي . دخلت الشعر لغة الصحافة والحوارليومي وصور القصيدة الشعبية والاغنية الفلكلورية والملح والاشارات المازحة . ولم تكن محاولة ردم الهوة بين المحكية والفصحى محض جهود عفوية في الشعرالعراقي المعاصر ، بل ان بعض تلك الجهود كان يتلبس موقفا متصنعا كما الحال في بعض شعر السياب ، في حين يأتي استخدام الملائكة لبنية اللغة المحكية وعلى وجه الخصوص في التعبير عن عاطفة الحب لديها ، ما يجعل بعض قصائدها أكثر الفة وطبيعية مع انها لم تستخدم المحكية كمفردة . أما عبد الوهاب البياتي فأن لغته اليومية والتقريرية في أحيان جعلت من قصيدته الاكثر شعبية بين القراء العرب وفي شعره نجد الكثير من الاغاني والامثال العراقية مضمنة او محورة او مفصحة . لم تعد هناك الفاظ مقدسة واخرى وضيعة في اللغة الشعرية التي تطورت وفق هذا النسق حتى غدت حقول التبادل في الشعر العربي بين الشفاهية والمكتوبة على درجة من الشفافية حددت على اثرها أتجاهات جديدة في الكتابة . وبظهور شعر مظفر النواب بالمحكية العراقية دخلت القصيدة الريفية الجنوبية بصورها ومناخاتها ضمن مكونات النسيج الثقافي العراقي كمعادل لأفضل النتاجات الشعرية ، ان لم نقل أنها تفوقت عليها . أستطاعت قصيدة النواب حسم التردد حول قيمة الشعر الشعبي ، فهي نقلت مايكن ان نسميه تجوزا الحساسية الغربية في القصيدة العربية المعاصرة الى نسيج الشعر الشعبي ، في وقت جعلت من اللهجة الريفية بتركيبة جملها البصرية وبذلك الفيض الحسي لاشاراتها الجنسية الصريحة ما

يعكس ذلك التوطن الزماني والمكاني للغة في ملفوظها الصوتي والبصري وفي نوع تعاطيها مع الجسد ورغائبه . كشف النواب عن مكنون الرقة والليونة الموسيقية وبراعة الصيغ البلاغية في اللغة التي تسمى وحشية او بدائية . الذي يهمنا من الامر أن لغة القصيدة الشعبية تبدو على نقيض مع لغة التراث التي ما كان بمقدور الشعر المعاصر التخلص منها بسهولة . كما أنها ازالت الحواجز في ازدواجية اللفظ ومن ثمة ازدواجية اسلوب التفكير أو انشطاره بين اللهجة المحكية والمكتوبة . ويشير سعدي يوسف الى تأثيرات قصيدة النواب على شعره ، فيقول : «أعانني مظفر في ان اكون شاعرا . . «الريل وحمد» بالذات أعانتني . في تلك الايام ، كان الهتاف محببا ، بل كان أصيلا . وتجيء «الريل وحمد» قصيدة حب . كانت تسبح ضد التيار . ومن يكون الشاعر ، ان لم يسبح ضد التيار ؟ »[١٢] . . بدت قصيدة النواب بزخمها ومنجزها الجمالي المتميز كما لو انها اعادت الاعتبار الى صوت الناس المبعدين في أقصى الجنوب ، سكنة الاهوار والقرى المنسية وصوت المرأة وأغانيها وترديداتها في تلك المناطق و معظم قصائد النواب بصوت الانثى وعاطفتها .

وفي مبحثها عن لغة القرن العشرين ترى الانكليزية ليزا جيفريز ان الشعراء الذين يمثلون المجموعات المضطهدة او المبعدة أكثر استخداما في شعرهم للمحكية المحلية التي بواسطتها يخالفون النمط اللغوي السائد ، فاللهجة الشعبية ترد في العادة في الشعر النسوي الذي يعبر عن اضطهاد المراة وبين شعراء الاثنيات المهمشة[١٣] .

ان الرغبة في توظيف اللغة النثرية والمحكية ، بقيت ضمن حدود ممكنات مرحلتها تعود بأستمرار الى أستحكامات القصيدة الاولى . ولكنها كانت تمهد للاتجاه نحو قصيدة النثر في صيغتها المتطورة التي لاتعني التخلي عن الوزن

والقافية وحسب ، بل خلق عادات لفظية جديدة في الشعر . فكانت قصيدة سعدي يوسف تمثل التوسط بين مرحلتين ، جيل الريادة والمرحلة الستينية في العراق التي ظهرت على يد الشعراء الذين أختلف مشروعهم عن مشروع السياب والبياتي والملائكة .

وعسى أن لايشط بنا القول ان تصورنا أن هناك بعض تشابه في المناخ العام بين ثقافة السبعينات في البلدان العربية وبين ثقافة العشرينات في الغرب ، ولن نحسب أنفسنا متجاوزين الحد ان تخيلنا ان أتجاه التطور الشعري الانكلو ـ أميركي في العشرينات يكاد يكون متشابها في ظروف نضجه نسبيا مع ظروف نشأة الحداثة العربية في البلدان العربية التي تستمد ثقافتها من مرجعية انكليزية مع الاخذ في الاعتبار الفارق الحضاري بين الاثنين . وسنجد أن حداثة مطلع هذا القرن العالمية الشعرية في انكلترا واميركا ، كانت شديدة الارتباط بنمو الرواية وتطورها وتوطد مكانتها بين الاجناس الادبية الاخرى ، وأنصراف مجموعة من الشعراء عن فن الشعر اليها . يذكر أحد دارسي عزرا باوند بأن ما تعلمه باوند من فترة اقامته في باريس وأحتكاكه بالثقافة الفرنسية هو اختزال الحد بين تخوم النثر والشعر ، حين غدت اللغة الشعرية من مقومات الرواية والمادة القصصية . كما ان تأثره برواد الحداثة الذين سبقوه وعاصروه ، كان يقوم على جهد أكثر من قرن تعززت فيه الاساليب الروائية في الغرب حتى بلغت درجات متطورة في علاقتها بالشعر ، ويشير الى اساليب فلوبير وتورغينيف بأعتبارثقافة الاخير ثقافة فرنسية(١٤) . فكان رد الشعراء على أختلال موازين القوى تطبيق لغة القص في الميدان الشعري (١٥) . ولعل من بين افضل نتائج ذلك التلاقح بين الاجناس الادبية في الحداثة الغربية التخلص من الفائض البلاغي في الشعر مقابل البحث عن الدقة في التفصيل . ويرى عزرا باوند بأن النقطة المركزية

في الاتجاه التصويري يقوم على رغبة الشاعر في الخيار بين طيف واسع من الدقائق المهمة لأختيار تفصيل او تفصيلين يمكن لهما أن يقوما مقام بقية التفاصيل «أن دخل في تفكير (التفصيل المثير) تلك الدقيقة المفردة التي اذا ما اختيرت بحرص كاف وقدمت بدقة كافية لأستطاعت أن ترغم القاري، على أن يستدعي تلقائيا كل التفاصيل والدقائق الاخرى المتضمنة في هذا التفصيل»[١٦] انه يسميها ضمن استطراداته ، (النثرية الثمينة) التي لايجيد فيها الشعراء الالقاء ولكنهم يميلون الى الغناء .

و من باب أولى ان نتذكر ان كل مشاريع الحداثة في الشعر العربي كانت تقوم على الافادة من قيم النثر ، ولكن صيغ تجاوز بنية الخيال الشعري الكلاسيكية المتماسكة تحتاج الى وقت وأستيعاب طويل . وضمن مسعى سعدي يوسف للعمل على شغل يشكل أضافة الى قصيدة جيل الريادة في الشعر الحر ، جرب الكثير من الاساليب ، ومن بينها قصيدة التفاصيل اليومية التي أصبحت مصطلحا أكثرالتسميات التصاقا بشعره . ومن بين أوجب ما ينطبق على صيغتها من سمات ، ميلها الى توظيف قيم النثر في الشعر أو قيم القص أن صح التصور . وفي مقدمة ترجمته (اوراق العشب) لوالت ويتمان يتحدث سعدي عن العلاقة بين المضمون وشكل القصيدة الحرة او قصيدة ويتمان النثرية : «وفاء ويتمان لاناسه ، يبدا من حرية الحركة ، وينتهي بالتقاط الحوار ، مع كل المسافة المتضمنة بين الابتداء والانتهاء . هذا الوفاء (التقنوي) للناس ، الذي يبرز في التفصيل الفني سوف يجد له تعبيرا أخر ، تعبيرا متمما ، في الافكار والاراء التي يقدمها الشاعر ، والتي يعمم فيها نتائج ملحوظاته ومشاهداته ، كما يجد التعبير في الموقف الذي يتخذه الشاعر داخل حركة القصيدة نفسها من مسألة معينة ، محققا أنموذجا جيدا في بلورة المضمون الفني للأثر الشعري»[١٧] . وسنجد عند تتبعنا

مسارسعدي يوسف ، الكثير من التجارب التي تفيدنا في تقصي هذه النزعة التي نحسب ان مشروع تطوير قصيدة الشعر الحر كان شديد الصلة بها بيد اننا نستطيع ان نميز الكثير من التذبذبات في منحى الحداثة في مشروع سعدي يوسف ، وفي طريقة استثماره لما يمكن ان نسميه الافادة من قيم النثر . ففي النص الواحد قد نشهد تقاطع ذلك المشروع وتشابكه في مسارات تفترق وتلتقي على أختلاف أو توافق . ولعل سعدي يوسف من أكثر الشعراء أضطرابا ضمن حدود كونه الشعري ، لان قيمه الفنية غير مستقرة . غير ان من المجدي ان نفهم ان عقلانية هذا الشاعر في فهم الكليات الاجتماعية ، يقابلها نفي لتحكم الوعي في تحديد مسار اللحظة الفنية لديه . أي أن لحظة الخلق لاتخضع الى أعتبارات تلك العقلانية على مستوى المخيلة وتشكيل الصورة في أقل تقدير . ولايعني تمسك سعدي يوسف بالوزن الشعري ، عزوفه عن القيم النثرية ، مع انه لم يكتب قصيدة النثر ، لان من المناسب ان نفرق هنا بين النظم والشعر ، فالعملية الشعرية حسب محددات جان كوهين «تجري على مستويي اللغة معا : الصوتي والدلالي ، وان الحظوة لاريب للمستوى الدلالي . ويشهد لذلك ان القصيدة النثرية موجودة شعريا في حين ان النظم الحرفي (الصوتي) ليس له الا وجود موسيقي فحسب ، فيمكن للشعر ان يستغني عن النظم في كل الاحوال»[١٩] . ولا يكمن الفارق بين النثر والشعر في الجانب الشكلي وحسب ، بل في نمط خاص من العلاقات بين الدال والمدلول يسميها كوهين العلاقات السلبية في الشعر ، فالصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها ، تعمد الى خرق قواعد اللغة العادية وتتكون وفق ما يسمى بقانون الانزياح ، ذلك الذي يجري وفقه نزاع الوظيفة ـ المعنى ، فالجملة الشعرية تسند الى الفاظها وظيفة يعجز معنى الالفاظ عن أدائها اللغة الشعرية[٢٠] . وان كان مشروع الحداثة

في القصيدة الجديدة قام على الافادة من قيم االنثر وهي في جانب كبير منها عقلية ، فهل هذا يعني ان رواد هذا المشروع حاولوا الغاء نزاع الوظيفة ـ المعنى او تضييق الفجوة بينهما في اقل تقدير ؟ . ما حصل هو العكس في جانب من هذا المشروع وفي الجانب الاخر تم تضييق الفجوة عبر اللغة التقريرية ولغة النثر . وكلما اتجه الشعر نحو الغموض زادت الفجوة بين الوظيفة والمعنى في الشعر . بيد ان طبيعة ترتيب القول الشعري على نحو يقربه من السرد وما يحويه من تواتر وتكرار ومشاهد تحاكي الاعمال المسرحية والسينمائية تعزز نزعة النثر الشعري ليس في جانبها التقني وحسب ، بل في طبيعة تركيبتها الخيالية . أن سعي سعدي يوسف نحو كتابة المسرح الشعري والقصيدة التي تتشبه بالاسلوب السينمائي ، يدخل ضمن هذا التوجه في شعره الذي يقوم في الغالب على السرد . ويبقى عمل سعدي يوسف الاهم في هذا المسعى يرتكز على اللغة واختيار المواضيع ، والتفصيل في الموضوع اي طريقة عرضه .

الاداء الشخصي في تعبيره الجمالي

تميز مشروع سعدي يوسف في جانب منه ، بالعمل على تكريس أسلوب الارتجال في الكلام الشعري وتقليد اللغة اليومية وطرق التفكير العادي . وهذا الاداء يتناقض مع صرامة الشعر الكلاسيكي ويتعارض مع الاجواء الغرائبية التي تحفل بها حداثة الستينات ، ولكنه في الوقت عينه عرضة الى احتمال التبسيط والنثرية الفجة وعامية الصور ، ان لم يكن الشاعر قادرا على التحكم بحساسيته موقفه . وهكذا سار سعدي يوسف برهافة على نهج يحتاج نجاحه الى مواصفات تبدو سهلة ولكنها تحفل بالصعوبات . وقصيدته التي اتبعت هذا الاسلوب سميت بقصيدة التفاصيل اليومية . ولم

يسعفنا الحظ لمعرفة الكتابات التي اطلقت على نصه هذه التسمية أول مرة ، ولكنها تبدو خير معبر عن اهم منحى في شعره . فهذا النوع من نصوصه يتميز بعفوية اللغة وخلوها من التكلف وصورتها المباشرة وتتبعها الوجود اليومي العارض للأشياء في تفصيل دقيق . وهي في كل الاحوال تكشف عن طريقة جديدة للتراسل بين الشاعر وقارئه ، حيث ينطلق النص من نبرة التصادق وكسب الثقة كما لو أن الشاعر يتوجه بكلامه الى شخص يعرفه أو يخصه بالكلام . وليس لنا أن ندرك تلك الاوصاف الاعتباطية الا بما ميز القدماء الاساليب ومن بينها الاسلوب الفخم او الجليل و جعلوا بعضها من النوع البسيط الذي تحتفظ الكلمات وفق ترتيبه بأنعكاسات الاشياء التي تشير اليها . وعندما يختار الشاعر الاوصاف العينية لاالمجردة فهو يختار ما يصل القاريء دون جهد ومشقة ، ولكن تلك البساطة تستوي في شعرية يعز الامساك بسر امتناعها عن التقليد . لعل تعريف هذا النوع من الشعر أصبح من الصعوبة بمكان ، ما ترك النقاد غير قادرين على التوصل الى صيغة لتحديد الاقيسة الجمالية التي تدل عليه ، ولنا أن نجتزيء تصورات عن الافكار التي تضيء بعض جوانبه ، واهمها واقعية هذا الشعر ، وهو مصطلح ينطبق على القص أكثر من انطباقه على الشعر . وفي استخدامه النسبي يشير الى تحررالشعر من هيمنة الجنس الادبي الواحد ، ويتحقق لدى سعدي يوسف بالاخذ بتقنية القص ليس عبر الاسلوب السردي فقط ، بل ايضا بأستخدام التعبير اللغوي الذي يناسبه ، وتقنية التعبير الشعري تقوم على تشويش الابلاغ أو اضعاف بنيات خطابه الحقيقي ، في حين يعمل نص سعدي على نحو يجعل هدفه توضيح الابلاغ لاتشويشه ورفع اللبس عن المعنى . تلك المباشرة في القول منحت قصيدته أفاقا ارحب من واقعيتها كمحاكاة مجردة . وهنا تواجهنا مشكلة التوفيق بين سمتين في شعره : استغراقه في الوصف من

جهة والاقتصاد في الكلام من جهة اخرى ، والجمع بين السمتين يتحقق بصعوبة كبيرة عند غيره . في حين يشكل الامعان في التفصيل في نصه ما يشبه البلاغة البديلة التي تولدها القيم اللغوية الجديدة . هذا النوع من التعبير يتقصد أعادة الثقة الى اللغة المأهولة ومفردات الناس العادية ، ويشكل بمناخه الجديد ما يشبه عامل الانزياح في القصائد الاخرى . الاستطراد أو الاسترسال في الكلام لايعادل هنا الحشو في سرد القصة ، بل هو بيت القصيد في التورية العامة لنصه ، لان التفصيل يؤدي الى امتصاص عاطفية الموقف ويساعد القول على اظهار حياده المطلوب ، عدا عن هذا هناك الهدف الاكثر أهمية وهو الابتعاد عن صيغة الابلاغ القديمة بمحسناتها البيانية . في قصيدته« سقوط فندق النهرين » ١٩٧٤ من ديوانه « الليالي كلها » سيكون العنوان دليلنا الى تفصيلات الوصف الذي لايستخدم الاستعارة أو المجاز حين يعرضه ، فهو يشير الى صفات واقعية ويمعن في تفصيل وجودها العيني :

لاتبعد الصحراء عنه

واذ يدور النخل في غرفاته ، يغبر مثل الماء

في النهر القريب ، وفي الانابيب القديمة

كانت طوابقه الثلاثة

مبنية بالجص والاجر ، ينفتح الزجاج الانجليزي الثخين بها

على بار الحديقة والزوارق

ولربما كان الطريق اليه أقصر حين تختار اليمين

ولربما فكرت : ما ابهى الحدائق .

حد الحكاية هنا يتركز على وصف المكان الذي تشير الصفات الى واقعيته ، لحين ما يستدير الشاعر الى التفصيل الثاني في الافعال ويظهر من خلاله العنصر الدرامي في فعل التذكر وهو يعتمد على هذا التفصيل في اظهار

المفارقة :

«في فندق النهرين
عاشرنا ، وقامرنا
وفي غرفاته . . . يوما تزوجنا
وجئنا بعد ان دارت بنا السنوات
جئناه نجر صغارنا ، يتعرفون على حدائقه
وكنا مرهقين بما تحملنا
لم ندر أن الجص والاجر . . .
لم نشعر بأن الماء كان يسيل . .
أن السقف . . .
اه . . . بعد أن دارت بنا السنوات
جئناه نجر صغارنا ، يتعرفون على حدائقه
وكنا مرهقين بما تحملنا .»

تلتقي الصيغتان في هذا النص : الامعان في التفصيل والحذف ، والاول يقوم مقام التورية ، فالتأكيد على الوصف الموضوعي ودقة الملاحظة يضع لمسات الشاعر الشخصية على هذا الشعر وهو يظهر لبس الحقيقة من الوهم بخلق تورية اللباقة ، هناك ترجيعة بعيدة لسخرية خفية وحنين في الوقت ذاته وهو الذي يجعل من زمن هذا المكان كما لو انه مجرد ذكرى منتهية . ماضي بعيد يرمز الى انتهاء حياة وسقوط عوالم قديمة . والصيغة الثانية التي تقوم على الحذف والاختصار وتتولى هنا تنحية الثيمة الاصلية التي قيلت من اجلها القصيدة ، فالعبارات الناقصة (لم ندر ان الجص والاجر . . . / لم نشعر بان الماء كان يسيل . . ./ ان السقف . . .) تتعرض الى حذف يستدل عليه القاريء في السياق او يدله عليه التفصيل الذي يعقبه (اه . . بعد ان دارت بنا

السنوات) أي ان الانفعال هو المضمر او المحذوف من القول .

ولا يركن سعدي يوسف الى صيغة محددة في استطراداته القصصية التي يدخلها الى الشعر ، ولكن نظامه الجمالي هذا يبقى يتشبث في تفصيله بموقف تقوم فيه العبارة بتضييق المعنى بدل ان توسعه كما هي العادة في الشعر ، لانه يؤكد على الوصف المباشر في وقت يكون بواسطته قادرا على الانتقال الى المحسنات الاسلوبية عند الضرورة القصوى . ينقل في نصه «خاطرة غير متشنجة» ١٩٧٢ تجربة بسيطة هي جلوسه على شاطيء دجلة ، ولكنه يلح على واقعية حدوثها على نحو يتوجه فيه الى قاريء كانما يخصه بالكلام :

«فكرت : ان الحياة الجميلة

تظل ضرورية كالزوارق والجسر . . .

ها انت تخدع حتى العبارة ،»

النعت في جملته لايمضي به بعيدا عما تشاهده عيناه وهو جالس على النهر في تلك اللحظة التي يسجل فيها قوله . ومنذ دخوله المشهد يظل قريبا من تجربته الحسية التي لايؤلها الا بما يحقق من خلالها الاتحاد بين الشاعر والاشياء التي يصادفها :

«أقول صباحا لدجلة . . / أن الصباح الذي كان مغتسلا بالعشب يقتادني من يدي ، ويجلسني قباله : / هذه المصطبة»

ينحرف التفصيل هنا عن غايته عندما يكتسي الجماد روحا ، ولكنه يكون ممهدا الى تفصيل اكثر أمعانا في واقعيته :

«يبتديء الجسر / يبتديء الباص احمر رحلته ، / تتبعه انت . . . / يبدو لك الباص في وسط الجسر مرتجفا ثابتا ، / لحظة . . . ثم يمضي / الى اخر الجسر . . .»

تشكل اللغة الحية الملتقطة من اليومي ومن امور الناس العادية مادته

الخام في قصيدة التفاصيل اليومية ، بيد أن تلك اللغة مزودة ببصيرة نقدية يبثها على هيئة اشارات بين سطور الوصف .

في قصيدته «بغداد الجديدة» يتحدث عن حي اقيم في اطراف بغداد هاجر اليه سكنة الاحياء الشعبية القديمة فيغدو مدينة شبه عصرية شبه ريفية . والعنوان يوحي باللبس هل المقصود بغداد ام المقصود هذا الحي الذي يبعثر الشاعر تكوينه في اوصاف سريعة ولكن بعض تهكم في قوله يخلط بينه وبين بغداد الام في حلتها المهلهلة :

(في المقهى ، تجلس حول الشاي المر / وفي السوق تبيع الجبن / وأكباد الجاموس ، / وتنفض كل دكاكين ملابسها المستعملة المكوية / باحثة عن عظم في صحن حساء »

البيانات التقريرية تبدو سهلة الادراك على قارىء لايدهشه ما نقله اليه الشاعر من حالة ميدانية . وسيلة ايضاحية عن مدينة ضمن وسائل كثيرة لاتثير الحساسية الشعرية ، ولكن الشاعر يعرف كيف يستدير في الضربة الاخيرة وفي خط التلاقي مع التوضيح التفصيلي عن بغداد الجديدة : «في الفجر تدور على كل منازلها / وتوقظ كل بنيها / تدفعهم وسط الشارع . . . / الافا ينتظرون السير الى بغداد » ولن يكون لهذا الاسلوب ، اسلوب الضربة من قيمة تذكر وهو الذي تعارف عليه كل الشعر الحديث . ولكن البقاء على الايقاع الوصفي يفصح عن وسيلة في التفكير يدرك المرء فيها ان الشعر معنيّ بان يتظاهر بانه ليس شعرا . الواقعية في هذا الشعر نسبية ولكن خياله شديد الارتباط باشياء الامكنة الملموسة ، حسيتها ، حدثها ، توقيتها المحدد : «تركنا على رملة بين وهران والمغرب البربري / برانسنا ، وارتحلنا الى زمن لانذ بالنخيل ، / الطيور ترافقنا ، والسفينة تندى من المطر / المتدافع والموج ، هذا الصباح الاخير ، وهذي / الصنوبرة

المستقيمة ، اغطية النوم منشورة / في مخادع من ودعونا ، وفي غرفة الفندق الساحلي .» قصيدته (أنتهاءات) ١٩٧٦ عن المغرب العربي تحفل بالتوريات والمجازات ، غير أن كل أستدلالاته تشير الى ممكنات الوقائع والاوصاف والحوادث التي يستخدمها كمواد اولية تفصيلية يجتاز بواسطتها خياله عالم الواقع الى الى عالم الخيال الشعري .

وهو في خلطه بين الازمنة واستثماره تشظي الامكنة في الذاكرة الشعرية يستعد باستمرار الى تفكيك عوالمه وتجاربه وينتقل فيها بين النص المطول المركب والقصيدة الصغيرة المختصرة ذات المشهد الواحد التي يعدها أستراحة في الهاجة [٢٠]. يعد نصه الطويل (أعلان سياحي عن حاج عمران) ١٩٨٣ من بين النصوص المهمة التي أفاد فيها من قيم النثر وهو توج مسيرته بين قلة من الشعراء العرب الذين لديهم القدرة على اعادة الثقة الى الفن في أستشرافه البعد الجمالي ضمن تراجيديا الواقع السياسي . فهذه القصيدة التي نشرت بعد احتلال القوات الايرانية منطقة في شمال العراق تسمى حاج عمران ، كانت بمثابة رحلة نقدية جارحة لتقصي المناطق الخبيئة في الواقع العراقي تاريخا وراهنا على نحو استخدم فيه الشاعر معارفه واستشعاراته الرهيفة للتجول في حقل شديد الالتباس سياسيا وصعب التفسير والتقصي . يتجه الشاعر الى استخدام التوتربين حدي المديح واللوم والهجاء ، و الخط العام يقرب النص من المرثية التاريخية . وربما اراد ان يجعل منه نصا ملحميا ، لأن أسلوبه الذي يحاول الافادة من تقنيات الحداثة يستعين بالطقس الملحمي ، فمسرحه الرثائي يرفع القول الى نبرة شمولية ، تجعله ممسكا بمشهد تاريخي واسع يحركه بدراية بين حدي التسامي والتهكم ، والملحمة حسب التعريف الارسطي تقوم على مبدأ المديح والتسامي في القول[٢١] . وفي هذا النص يتلبس المديح أقنعة مختلفة ومنها الانتقاص من

القيمة ، الرؤية المأساوية ، المغايرة وهو مدح الشيء بعد ذمه الى ما اليه من طرائق للتوصل الى تصعيد النبرة الفجائعية .
هذه القصيدة وضّاخة و تتراكم فيها الصور الحسية والذهنية وتتشظى لتنتظم مساحة واسعة من اطياف الكلام التي لم يبقها الشاعر على نمط واحد ، لأن أنتقالاته الايقاعية والاسلوبية مباغتة وهي لاتستقر على رتم واحد . انها تتخذ في ترتيبها ، صيغة السكيتش الاولي الذي يعمد الى فن الضربات السريعة ، فتتحرك الصور بطلاقة بين تخوم تتراكم أشاراتها التاريخية في كل جملة يخطها . النزعة النثرية تتبدى في طريقة تنظيمه التي تقوم على اعتباره نصا مفتوحا يقترب من اللعب الحر الذي يداخل الشعر فيه التقرير والاشارة الساخرة والتعليق والاستشهاد بنص نثري أو شعري . كما ان طبيعة التشظي في هذا النص تجعل مساحة ابلاغه منوعة وواسعة ، ولكنها محصورة ضمن حدث معين ، يصوره الشاعر مستعينا بالمشهد المتحرك للجموع والشخصيات التي تمثل التاريخ . ان تداعياته تعبر المكان في عمليات تجاورية وتشابهية على مستوى الاسماء في انشاد اوركسترالي حزين ، فما ضيعه الحاضر يعيد الى الذاكرة ذلك الماضي الممتد بحروبه وسلامه ، بأندحارته وانتصارته :

«مقدونيون في منعطف النيسم
اوخيالة روس يجرون بغالا
او رعاة الماعز الماكر يمضون برشاشاتهم والجبنة البيضاء
هل اشعلها عبد السلام البرزاني كما يشعل عود التبغ
لاتترك راوندوز الا حسرة مدبوغة بالجوز في الكفين
أي الشجرات استنطقت للنقشبنديين نجم القطب ؟»

تعمد التوطنة هنا الى احداث علاقة بين مجموعة من المدركات التي

تقترن بمنطق مشترك . منطق يربط وحدة المكان الثابتة بزمنيتها المتحركة بتاريخيتها التي تدور حوله ان صح التصور . يرى الشاعر الى هذا الموقع على نحو يتضمن في جانب من خصائصه بعض المتعارفات الفولكلورية ، ولكن البعد التاريخي يبقى هو المهيمن بواقعيته وبالفانتازيا التي يحفل بها .

التواتر والتكرار احد صفات هذه القصيدة التي تقربها من الطابع القصصي ، واللازمة فيها تعيد المحور الاساسي في تمفصله حول فقرة ثابتة : «بلاد بين نهرين / بلاد بين سيفين » ان طريقة الابلاغ تعتمد في جانب اساسي منها على عناصر الصراع بين الثيمات وهي تاريخية تتألف من : ماضي الحضارات القديمة التي عبرت العراق وعناصرالتحاور بينها ساكنة ، وحاضر سياسي وعناصرالتحاور فيه مع الماضي صراعية . القصيدة اقرب الى خطاطة تركيبتها السردية كما اشرنا تنتظم على وحدة اساسية وهي وحدة المكان وهي ثابتة ولكنها تشكل الحافز الاول للقول والحوافز الاخرى التي تحف بها متحركة . ويولي الشاعرأهمية للتفاصيل في استذكاراته التاريخية ، فهو يحتكم هنا أيضا الى نازعه الاول في التقريب ما بين الحياة اليومية وبين قوانينها العامة ، وستؤدي تلك التفاصيل وظيفة الحوافز الثانوية . لنقرأ فقرة من نصه وضعها بين قوسين كي يبتكر لها بنية مستقلة تحصر الوقفات الايقاعية ضمن كون خاص بها : «في هذه الزاوية ـ التيه من العالم صارت سفن العالم أحجارا ،

وفي الزاوية ـ التيه أقام المجلس القومي للأحقاد بستانا من
الاحجار والبارود . برق من وراء النهر . ورد من بخارى . سبحة
من «قم» . وجه أرمني . هدأت أمواج «فان» . ارتجف الناقوس
في الهدأة . سريان . يزيديون . عنف تركماني . وفلاحون من
أشور . ما أحلى نبيذ القرية . الانصار في كهف . وبوب دينار في /

الميراج ٢٠٠٠ »

وبمقدونا ان نتخيل ان تلك البنية التي اراد الشاعر عزلها بوضعها بين قوسين ، تفضي الى ما بعدها بيسر لان لازمة القصيدة تتولى استئناف الربط بين الوحدات على مستوى الايقاع والمعنى . ولكن التناسب الذي يريد ان يصنعه ضمن وحدات القصيدة يجعل التشابه من حيث التقنية ممكننا بين القول الشعري الذي يعيد انتاج الحقيقة التاريخية على نحو خيالي ، والتقارير التي تعتمد على الوقائع دون تأويل . انه يحقق هذا على مستوى المعنى باصطناع الحياد العاطفي ، وعلى مستوى الشكل بموازنة أيقاعات النثر والشعر لكي تتساوق . هل التكرار في لازمته يحمل المعنى ذاته ، أم انه في كل موقع يؤدي وظيفة تختلف عن السابق ؟ بين استشهادين تختلف الدلالة : «حين مات الاسكندر كانت ثلاثمائة بلدة ومدينة في بلاد ما بين النهرين تحمل أسمه) أو (كان المقتدر كلما شاغبه العامة ، أعطى جنده الاموال حتى اكلوه) . . . وبينهما تتغير اللازمة بالضرورة : (يابلادا بين نهرين / بلادا بين سيفين / بلادا مرة ، تافهة الحكام . . .) .

يتميز طبع هذه القصيدة بالبداهة وتعرف هذه السمة بخصيصتين : «رشاقة المخيلة وأتجاهها بثبات نحو هدف مقبول ، وقدرة الشاعر على الفصل او الحكم بين شيء واخر وتجميع الافكار ، ووضعها معا بسرعة وتنوع ، حيثما يمكن أيجاد تشابه او توافق»[٢٢] . وسيكون بمقدورنا والحالة هذه أن نلاحظ الترادفات والتخالفات والتوريات في هذه القصيدة بما يبعدها عن الاطار البلاغي لكي لا تمتص محسنات الفصاحة زخم الافكار وقراءة التاريخ في هذا العمل . يصبح النثر والحالة هذه ممسكا بذلك الملمس الصلب لقسوة الوقائع حين تتطلب لعبة التداعي جناسا سهلا يندفع في زخم الاسئلة المحرقة «يادما من بابل : مالفرق بين مفارز الاعوام والاعدام ؟» ولكن الضمير

يتغير من الشخص الثالث الى الشخص الاول المخاطب حيث يتماهى صوت الشاعر مع صوت يأتيه من أعماق التاريخ ، لنلحظ نبرة التسامي في القول « لو كانت يدي كالجذر لاستوقفت ثيراني مجنحة ، لأوقفت الغزاة / مسمرين بسحر آلهتي وابنائي على أسوار أوروك . . / » فالشاعر هنا يستخدم صوتاً يتبدى وكانه ملك سومري ، ولكن القناع الشعري سرعان ما يتبدل في لعبة الاختلاف في الضمائر ليصبح حوار الحاضر أكثر مرارة وهو يخاطب البلاد التي يرثيها « كانت ساعة التوقيت أمضى منك . . . أمضى من رضا ساعاتك / المائية . استسلمت للبدو الألى جاؤوا من الاطراف ، من تلك / القرى الملقاة بالحرف الكبير على خرائط عسكري العالم / القاسي . » «والاجلاف يندفعون من تلك القرى المتوحشات اليك . أنت / البنت في تلك الجرار السومرية . أنت . انت ، النبتة الخزف / الجميلة في الجداريات . / انت الماء والاسماء . . . لكن / العواصم أحكمت توقيتها . . . وأتى البداة / وأنت منهكة / مدماة / بلاد بين نهرين / بلاد بين سيفين» .

لتشخيص العنصر الضروري في اي اثر شعري سنتعرف حسب تصور ياكبسون على نمطين اساسيين في السلوك اللفظي : الاختيار والتأليف ، والاول «ناتج على قاعدة المماثلة والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة»[٢٢] . والاختيار هنا يتقدم فيه المكان (بلاد ما بين نهرين) ، وهو كناية عن موصوف عرف به العراق القديم ، ويأتي الترادف والمشابهة (بلاد بين سيفين) لتاكيد المدح بما يشبه الذم (بلادا بين حاج عمران والبصرة / بلادا بين القتل والثورة) ثم يستبدل المكان بعلاقة المخالفة والتماثل حيث يدخل الاسم بمثابة الكود في برنامج تنظيم المعلومة «حانة البحار . خيل الموصل . ديانا . وحفريات اشور . ملوك / الحضر . السريان . شقلاوة . باب الشيخ . شلالات بيخال .

سماء المنتهى . الزقورة . البردي في الاهوار . فهد . والعشائر . والليـنينيون . والطيـار في الميغ . واهل الكوفـة . المنفي في السلمـان . والجندي في مـقـهى بسامراء . والعمال في الميناء ـ / امسـوا كلهم في غابة للوحش) المفارقة هنا ان ترادف الاسـمـاء والمواقع والحـالات ، لا يأتي كـمحـسن بلاغي ، بل هو اثبات لقول يتناقض مع ماهو مطلوب منه . فالتداعي او التذكريجعل من تلك الذكريات محض طيف زائل . ان نبرة الرثاء تشير الى قيمة جمع تلك الاشياء التي لاتتشابه الا في درجة المحبة التي يعبر عنها القائل توقعا لزوالها . بيد ان التوليف بين عناصر الاختيار لايحصر في مقطع محدد بل في المتوالية التي يبني عليها هيكل القصيدة .

نظام الاحداث او (المتن) يقوم على الافعال وهي تجري في زمن متداخل لانه زمن متخيل كصيغة شعرية او حتى قصصية ، بيد ان مرجعية القول اي تاريخيتـه تقوم في جانب كثيـر منها على الوقائع المتداولة او المدونة في التاريخ ، وسعدي يوسف يشير الى بعضها في قصيدته (اعلان سياحي) كمراجع يضعها بين اقواس . وبمقدورنا ان نتابع زمنين واقعيين : الماضي بتدرجاته : البعيد والموغل بالقدم والقريب ، ثم الحاضر بأطيافه ويضعهما ضمن منظورهما الشعري في حركة التخيل او حركة السرد التي تملك هي الاخـرى زمنها الخـاص اي الزمن السـردي : «مـاذا يفـعل الاطفـال في «أوروك» ؟ ماذا يرتجي الكاهن ؟ / والعراف ؟ والاسرى الذين أستسلموا لله بالالاف ؟ / والقتلى ؟ / أيأتون بلادا بين سيفين ؟ / أقتنت أحجار كردستان ميكانزم تدمير الربيئة / لم تكن فيتنام بالجغرافيا . في «سواره توكة» كانت العربات وهي / تحمل هاونات الفرقة العشرين تجهش كالبغال . / يقول جندي أحتيـاط : لست أدري كيف لايتـمرد العرفاء ؟ / أمس استسلمت أحدى السرايا تحت جنح الليل . / اخرس ايها الجندي . واخرس

أيها النخل الممزق بين خرمشهر / والاهواز . صوتي عمة فقدت بنيها . طفلة / تختض في المنفى . وكردستان تنأى في مضائقها ، / وتسالنا ديانا عن ديانا . . .» لكي يستدعي الواقعة ، يسردها ويسجل حوار الجنود فيها . انه يوثق شعريا مالايستطيع التاريخ ان يوثقه الا على هيئة رواية . ويتعامل مع مادته من خلال امتثال النص الشعري الى قوانين القص لكي يصنع شعريته من الظلال الرحبة للاوجه المتشابكة في قوله . الشاعر يتجه عمقا عبر الحوار واختلاف الضمائر وتبدل النبرات الى تلك المناطق الغامضة في الذاكرة الجماعية ، محافظا على التوازن بين المظهر الاستقرائي التحليلي وفانتازيا القول وتوهجاته الخيالية .

عبر الكثير من النصوص ندرك تلك النقلة النوعية التي استطاع سعدي يوسف أن يتخطى من خلالها مرحلة الريادة بالافادة من قيم النثر . ومع ان نظام التفعيلة تولى كبح جماح رغبته هذه في الكثير من قصائده ،غير ان نزعة القص كانت تطغى على ضرورات النظم لديه لتشكل ميزة من ميزات قصيدته .

الهوامش

١- Fowler, Roger(ed.),Modern Critical Terms, Routledge, London ,1973, p.123.

2ر Hulme, T.E, Speculations, Essays On Humanism And The Philosophy of Art, Edited by Hebert Read, Routledge, London,(1924, 1960), p. 113.

3ر The New Encyclopaedia Britannica ر V. 9 - P.164

4ر Brooks, Cleanth and Warren, Robert Penn Understanding Poetry, HBJ, Orlando, 4ty edition,1988 P: 69

5- سعدي يوسف ـ خطوات الكنفر ـ دار المدى ـ دمشق ١٩٩٧ . ص ١٥٧,

٦ ـ يشير هيغل الى ان الوسط الذي يعمل فيه فن النحت يصور الروح في كليتها المستقرة وسكونها الهادئ، اي انه يصور السمات الجوهرية الدائمة للشخصيات . راجع فلسفة الروح ـ ولتر ستيس ت ؛ امام عبد الفتاح امام . دار التنوير للنشر بيروت ١٩٨٢ . ص ١٥٩ .

٧ ـ تزفتان تودوروف ـ الشعرية ـ ت :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٩٠ . ص ٥١ .

٨ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفى الاخير . الهمداني ـ عدن ١٩٨٢ . ص ٢٠٤ .

٩ ـ سعدي يوسف ـ خطوات الكنفر ـ دار المدى ـ دمشق ١٩٩٧ . ص ١١٧ .

١٠ ـ سعدي يوسف ـ مقدمة (أيماءات) يانيس ريتسوس ـ دار أبن رشد ـبيروت ١٩٧٩ .

١١ ـ عبد الواحد لؤلؤة ـ البحث عن معنى (دراسات نقدية) دار الحرية ـ بغداد ١٩٧٣ . ص ٧٧ .

١٢ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفي الاخير ـ دار الهمداني ـ عدن ١٩٨٣ . ص ١٩٣ .

١٣ - Jeffries, Lesley - The Language of Twentieth Century Poetry, The Macmillan Press - London 1993. p.25.

14 - Davie, Donald - Pound - the Chaucer Press -London1975

15 ـ يقول عزرا باوند : يجب ان يكون الشعر في بساطته مثل أفضل نثر لموباسان وأصعب نثر لستاندال . المصدر السابق ٣٩ .

١٦ ـ المصدر نفسه ٣٨

١٧ ـ سعدي يوسف ـ والت ويتمان ـ مقدمة (أوراق العشب) ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٦

١٨ ـ باستثناء مجموعة « يوميات الجنوب يوميات الجنون » دار ابن رشد ـ بيروت ـ ١٩٨١

١٩ـ جان كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ت ؛ محمد الولي ومحمد العمري . دار توبقال ـالدار البيضاء ١٩٨٦ . ص ٥٢,

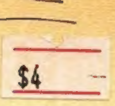
٢٠ ـ المصدر السابق .

٢١ ـ سعدي يوسف ـ يوميات المنفى الاخير ص ١٩٧ .

٢٢ ـ الملحمة سرد قصصي شعري مسهب رفيع الاسلوب يحكي عن اعمال بطولية موضوعة الى حد ما على غرار الملاحم المبكرة مجهولة المؤلف . أنظر معجم المصطلحات الادبية . اعداد ابراهيم فتحي ـ المؤسسة العامة للناشرين المتحدين ـ تونس ١٩٨٦ .ص ٢٤٤ .

٢٣ ـ مصطلح البداهة Wit يعني في الاصل ملكة المعرفة بعامة (سواء بالعقل او الحواس) ثم صار يعني في ايام شكسبير المعرفة الرقيقة والمزاح ، او حضور البديهة والابتكار ، او اللوذعية . وتعريفها التحليلي هي انها ملكة رؤية التشابهات الصعبة بين موضوعات بعيدة جدا عن التشابه . انظر النقد لدى الكلاسية الجديدة ـ وليام . ك . ويمزات و كلينث بروكس . ت ؛ حسام الخطيب ومحي الدين صبحي . مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٤ .ص ٢٣٦ .

٢٤ ـ رومان ياكبسون ـ قضايا الشعرية ـ ت ؛ محمد الولي ومبارك حنوز ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٨٨ . ص٣٢ .



لوحة الغلاف للفنان الجابري

سعدي يوسف

النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث

صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة، يجمع بين تراث تمثل روح العاطفة المحلية التي أججت عنفوانها قصائد السياب، وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص الى الداخل ينزع عنها ثقل رنينها العالي. وفي مراحله الاكثر خصبا : السبعينات والثمانينات كان يجد بأستمرار من يأخذ مستمعيه بعيدا عنه، فالمشهد الشعري يتقاسمه في العادة نجوم الخطابة وأن أختلفت مناهجهم، في وقت كان هذا الشاعر يؤسس لمنطق صفاء الشعر او أستخلاص شعريته من كل مايحف بها من تراث الاستماع.

النص الشعري يمس الاشياء، بأنامل مرهفة. انه يوميء، ولا يوجه. وفي النص انصات، محاولة فعلية للانصات، لكنه الانصات الى المبهم، الى الاصوات غير المسموعة،

ISBN ⇨ 2-84305-243-2
EAN ⇨ 9782843052439